czasopismo omawiające zagadnienia życia teatru

„premjera”

w numerze

w y s p i a ń s k i

reakcja - liga narodów - ghandi

co wróżono dyr. szyfmanowi i innym przed pięciu laty

rasputiniada na karowej

21 wyczerpujących recenzyj z premjer na scenach polskich

№ 1 — 2 30/XI — 10/XII 1932 cena 75 gr

PREMJERA

dekadowe czasopismo
omawiające zagadnienia

ŻYCIA i TEATRU

pod kierunkiem redakcyjnym
STANISŁAWA KULESZY

Adres redakcji i administracji: Warszawa, Żórawia 7, m. 35, tel. 9.45-83.

Prenumerata: mies. zł. 1.20; kwartal. zł. 3.—; półrocz. zł. 6—; roczna zł. 12.—

Ceny ogłoszeń: 1/1 str. zł. 180 —; ½ str. zł. 95.—; 1/4 str. zł. 50.—; 1/8 str. zł. 30.

Okładkę projektował artysta malarz Feliks Robak-Robakowski.

Wykonano w drukarni A. Białobrzeskiego, Warszawa, Żórawia 7. tel. 9.45-83



POŃCZOCHY - TRYKOTAŻE

na zimę kupić musisz — jedynie w firmie gdzie najtaniej i najlepiej:

„Pawilon Pończoszniczy"

Królewska 30 przy Marszałkowskiej

Zbliża się gwiazdka
A z nią mroźna pora,
Wydaj lepiej na futro,
Zamiast na doktora!

w które Cię zaopatrzy — wykonane solidnie a tanio

JÓZEF SABAT

WSPÓLNA 44 *przy MARSZAŁKOWSKIEJ*

---

f: „Ludwik"

Marszałkowska 90
tel: 9.32-81.

Poleca w wielkim wyborze ostatnie fasony palt, sukien, spódnic, bluzek, oraz konfekcję damską

po cenach bardzo niskich.

Komunikat

Niniejszym zawiadamiamy Sz. Klientelę, iż sprzedaż konkursowa w Magazynie Konfekcji Męskiej ANTONI CHOJNACKI (Marszałkowska 109) trwać będzie jeszcze tylko do dn. 24 grudnia.

Kto w tym czasie będzie kupował w naszej firmie może być obdarowany jedną ze 100 (stu) cennych premji.

Dyrekcja firmy
Antoni Chojnacki

WYSPIAŃSKI

Ćwierć wieku minęło od śmierci Tego, który ostatni (w naszem pokoleniu) czuł w sobie moc cierpienia za miljony.

Jakże brzemienne było owo ćwierćwiecze w odpowiedzi na te właśnie pytania, które dręczyły Go w ciągu całego twórczego żywota, które rozpłomieniały Mu duszę, prężyły władczą myśl.

Śmiało rzec można, że Stanisław Wyspiański oddychał wprost tradycją polskiej wielkości, narodowej dumy i... strasznej klęski.

Rozmiłowany w klasycznych wzorach starożytnej Hellady, wychowany na polskim romantyzmie, a wtłoczony w gehennę bezwoli i bezczynu narodu, jęczącego w więzach niewoli, już w zaraniu swej twórczej pracy marzył o wieszczej potędze słowa, rzuconego w naród i przekowanego przezeń w czyn.

Uczeń Matejki, przyjaciel i szwagier Włodzimierza Tetmajera, jak oni, czerpał motywy z życia ludu i z nieprzebranej skarbnicy przeszłości narodowej. A takiego bogactwa wizji twórczych nie spotykamy u nikogo ze współczesnych. Historja mówiła doń najpiękniejszą gamą dźwięków, wabiła harmonją barw. Ale on pragnął w ślad za największymi „wiedzieć, co z Polską będzie za lat 200". Chciał słowa, które stałoby się ewangelją dla Narodu, tworzyło inne, lepsze formy bytowania, a nadawszy kierunek polskiemu życiu, zestrzeliło je we wspólne ognisko z życiem całej ludzkości.

Wiek XIX-ty schodził z widowni, strawiony niepokojem twórczego szukania.

Wiek XX obejmował władanie, obciążony dziedzicznie weiningeryzmem, Baudelaire'm z jego „Les fleurs du mal" i legendą, dekadentyzmem, secesją, wojnami i rewolucją. Na taki okres przypadła działalność artystyczna i ludzka Wyspiańskiego.

Kraków ówczesny, „wyspa polskości" na oceanie zaborów, mieszczący w sobie groby królów i najbardziej zasłużonych, oraz najdroższe pamiątki polskiej przeszłości — Kraków kontuszowy, klerykalny, stańczykowski, burżujski, załgany; równocześnie wolnomyślicielski, rewolucyjny, socjalistyczny, nowinkarski; Kraków wielkiej sztuki: Tetmajerów, Rydla, Kasprowicza, Żuławskiego, Witkiewicza, Wyczółkowskiego, Sienkiewicza i Żeromskiego, równocześnie „pijanego szatana" — Przybyszewskiego, peleryniarskiej bohemy i Młodej Polski; Kraków, w którym swobodnie mieścili się obok siebie: czarny reakcjonista, kardynał Puzyna, C. i K. „wierni poddani" excellencje: Biliński i Gołuchowski, socjaliści — Daszyński, Marek; niepodległościowiec Piłsudski; emigranci nowej polskiej vendetty; esdecy: Róża Luksemburg, Sobelsohn-Radek, czy rosyjski żyd-rewolucjonista wygnaniec Bronsztajn-Trocki; Kraków brudny, ciasny i zabłocony, ten to i taki Kraków był kolebką i terenem działania Wyspiańskiego. To też wycisnął na wyobraźni jego niezatarte piętno.

Widać duch czasu potężnie robił swoje, bo w owym właśnie okresie coraz mniejszy wpływ na życie mas wywiera tromtadracka kontuszowość, stańczykowość, kurkowość i lajkonikowość. Masa coraz chętniej zwraca się ku nowinkom, w nich szukając istotnej twórczej treści. Widział to Wyspiański-człowiek, odczuwał Wyspiański-artysta. Za pozytywistą Asnykiem powtarza:

„...minionych kształtów żaden cud
Nie wskrzesi do istnienia!"

ale nieświadom był jeszcze drogi, by prawdę tę, spotęgowaną w pryzmacie własnej jaźni, przekazać narodowi.

Młody był. Wypalał się dopiero w twórczym ogniu.

Był to okres zasadniczego przewartościowywania pojęć.

Oto na widownię wysunął się ks. Stojałowski, a z nim chłopi: Bojko, Witos. Poszedł z nimi Włodzimierz Tetmajer. Jęli mówić o drzemiącej, twórczej potędze ludu. Na tem tle poczęła się legenda żywa, korzeniami w tradycję przeszłości wrosła — legenda Polski ludowej.

W C. i K. parlamencie w Wiedniu zasiadł chłop Witos—Czepiec z bronowickiego „Wesela" i cesarsko-królewskim excellencjom i dygnitarzom o potrzebach polskiego ludu i ludowej Polsce prawi. Elita umysłowa, kwiat twórczej inteligencji, brata się z nim. W jego chałupie żon sobie szuka w imię odrodzenia rasy polskiej. On doktrynę społeczną, ba, modę stwarza. Jako gość „weselny" owym panom surdutowym powiada:

„...panyby ta wiela mogli mieć...
Ino oni nie chcą chcieć!„

I ma rację. Wie o tem, że pany, zasłuchane w pieśń chochołowej skrzypicy, chcieć już nie umieją.

Na Rynku, Plantach, czy pod Sukiennicami mówią o innej jeszcze Polsce. Trybun Krakowa — Daszyński na przygodnie skleconej mównicy prawi o Polsce robotniczej, klasowej, socjalistycznej.

Coraz częściej się komuś Polska śni. Już nietylko autorowi „Snu o szpadzie, snu o chlebie", „Sułkowskiego", „Popiołów"—wielkiemu realiście, „który rozszarpywał rany polskie, aby nie zabliźniały się blizną podłości" — Żeromskiemu. Już i innym, dotąd nieznanym.

Gdzieś z tajg Sybiru, z więzienia na Butyrkach, wyrwał się oto i zjawił w Krakowie polski rewolucjonista i ten głośno o niepodległości, ba, nawet o wojsku polskiem i o polskiej wojnie marzy.

Śni się Polska przedewszystkiem Wyspiańskiemu! Jednak inaczej niż innym.

Gdy rozpoczął pracę i wstępnym bojem nakazał dla siebie szacunek, miał lat 28. (Urodził się 15—15/I. 1869 r. zm. 28—XI 1907 r.) Dziesięć już tylko lat potem żyć mu było danem. Z tych dwa ostatnie spędził w łóżku, żarty przez nieuleczalną chorobę. Na efektywną pracę zostało lat osiem. A trzeba pamiętać, że tworzył na dwu polach: jako pisarz i jako malarz.

Przez tych lat osiem, prócz nieprzeliczonej ilości wierszy, tłumaczeń Voltaire'a, corneillowskiego „Cyda", inscenizacji mickiewiczowskich „Dziadów", powstało 16 potężnych jego dramatów, które bezsprzecznie stanowią szczyt poezji polskiej owej doby. Dodajmy do tego z górą 1000 prac malarskich, wzory dla przyszłej sztuki stosowanej, a otrzymamy taki ogrom pracy twórczej, że absolutnie wierzyć się nie chce, by mógł gó dokonać artysta polak.

Zrozumiemy to dopiero, poznawszy bliżej jego konstrukcję duchową.

Nie porwał go na bezdroża myśli swemi teorjami Weininger, nie zwiódł wyrafinowanie papierowem cierpieniem Baudelaire, ni rodzimy „szatan" Przybyszewski, ni plejada dekadentów. Nie nęciła go „poezja wypluwanych płuc", martwicy czy nirwany. On cierpienie fizyczne znał zbyt blisko i bezpośrednio. Walczył z niem i nie dawał mu złamać w sobie ducha.

Widziałem go kilkakroć przed śmiercią. Wymizerowany był, z policzkami zapadłymi, cerą ziemistą tak, że nie mogę wnioskować, jak wy-

glądał ongi. Ale budowa czaszki i wysokość czoła zdradzały potężną pojemność umysłu. Zacięcie warg bladych, linje twarzy, nosa, znamionowały hart ogromny, i wytrwałość. Oczy niebieskie, typowe oczy słowianina-marzyciela, wyrażały wolę tak potężną, pragnienie tak gorące, że tylko bardzo rzadko spotykane. Do dziś te oczy pamiętam.

Ongi w młodości pono za Słowackim wierzył w polingenezę, doszedłszy jednak do głębi własnej jaźni, zmienił światopogląd na nawskroś chrześcijański. Chrześcijańskiem też jest jego ujęcie zagadnienia śmierci, której bliskość przeczuwa. I ta bliskość jej jest jego tragedją duchową. Czuje się niepodzielną cząstką narodu i chciałby mu oddać wszystkie siły i zdolności. Dla niego pragnie sam być wielkim i wszystkich widzieć wielkimi. Dla niego gardzi wszelką małością. Zaś jako jednostka oderwana, indywidualna, pragnie ukojenia w śmierci. Cóż, kiedy wie że wtedy naród upomni się o swe prawa, będzie przyzywać do czynu. I wtedy właśnie powstanie najcięższy konflikt dramatyczny.

To napełnia go przeświadczeniem, że istotny dramat odbywa się w świecie pozaziemskim - świecie duchów. Daje temu wyraz w swych dramatach: „Legenda“, „Warszawianka“, poemacie: „Kazimierz Wielki“, akcentuje to w „Weselu“.

Świat duchów ma u niego równe prawa ze światem realnym.

Życie swych bohaterów pojmuje jedynie jako życie narodu.

W pierwiastkach twórczych szukał tego, który będąc nawskroś i wyłącznie polskim, byłby równocześnie pojęciowo ogólnoludzkim, który tkwiąc korzeniami w polskiej teraźniejszości, zdolny byłby przekonać nietylko polaka, ale każdego człowieka. pod każdym stopniem szerokości geograficznej.

Taką moc mieli starożytni: Sofokles, Eurypides, Aischylos, Arystofanes. U nich więc szukał klucza rozwiązującego dręczącą go zagadkę. Według ich wzorów konstruował swe dramaty.

Taką moc mieli luminarze polskiego romantyzmu — trzej Wieszcze narodu. Poszedł śladami ich wieszczej wizji.

Ale nie było ślepego naśladownictwa w jego pracy. Nie przerabiał wersji dawno omówionej treści jak poprzednicy, a często współcześni. Nie zapożyczał się. We wszystkiem co powiedział czuło się samoistność i oryginalność myśli.

W pracach swych pragnął zamknąć treść nową, prawdę niecodzienną.

Bo Wyspiański był nawskroś poetą przyszłości. Nie wystarczała mu „wierność dawnym bogom i dawnym ideałom“. Podziwiając wieszczów polskiego romantyzmu nie uległ czaro wi głoszonej przez nich mesjanicznej utopji przeszłości. Natomiast utopji tej — „upiorowi krzyżowej męki“ wypowiedział nieubłaganą walkę w imię „prawa żywota“.

Postawiwszy sobie jako cel zwycięstwo nad marazmem ducha polskiego z klęski powstania styczniowego poczętym, bezlitośnie tępił wszystko co marazm ten czy tylko narodową biernotę podsycać mogło. Za taki narkotyk dla ducha narodu uważał spadek po romantyzmie, owo upajanie się legendą wielkości i cierpienia, jednostkowego bohaterstwa, męczeństwa i t. p. Wszystko do życia włącznie Ojczyźnie poświęcić i nic okrom jej potęgi wzamian nie żądać — to jego nakaz. Szuka więc prawdziwego bohaterstwa — bohaterstwa zdrowego, twórczego czynu.

To też gdy Przybyszewski, a z nim Młoda Polska uciekają od życia w bezkresy czystego piękna, gdy dysputują o niem u Bisanza, Drobnera, Hawełki

czy Michalika, on samotny schodzi w grób polskiego Agamemnona—na Wawel. Tam wsłuchuje się w echa polskiego hektorowego męstwa i cnoty. Tam oczyszcza się z grzechów i naleciałości plemiennych, by bez zmazy wrócić do nowego życia. Ale czyniąc to wszystko z życia tego, z rzeczywistości nie spuszcza oka. W pracy swej i męce on nietylko idzie z duchem czasu. ale go bardzo wyprzedza.

Żyje pełnią żywego życia. Bierze w niem czynny udział. Sledzi każdy jego objaw. Oto jest rajcą sławetnego miasta Krakowa i rajcą czynnym. Popiera każdy słuszny ruch społeczny.

Bywa i w czepcowej chacie. Jest i na bronowickiem weselu.

Jeno chce by wszyscy i wszystko co go otacza było wielkie. By pięło się ku wyżom.

To też jego Czepiec nie będzie pouczać jak to „pan powinien chcieć". Bo tego nikt lepiej od niego nie potrafi. Ani o owej ludowej Polsce prawić mu nie będzie. Bo on jeden—wieszcz ma o tej sprawie zdecydowane pojęcia.

Nie zwiedzie go i trybun krakowski doktryną o Polsce robotniczej, klasowej. On ze wszystkimi współdziałać gotów i z ks. Stojałowskim i ze szwagrem Włodzimierzem Tetmajerem, Witosem-Czepcem i trybunem Daszyńskim i z innymi, ale w imię jeno jedynej Polski, Polski wielkiej wielkością swych obywateli — „Polski z krwi i ciała". Nie stanowej czy klasowej, a przedewszystkiem powstałej „ze zwycięstwa na tej ziemi" by „z tej ziemi PAŃSTWO wskrzesić".

Wie, że w plejadzie poetów ówczesnych zajmuje niepoślednie, raczej poczesne miejsce. Jednak jako człowiek skromny jest i prosty. Gotów z radością powitać największego w narodzie. O jakżeby się wtedy piął do jego wyżyn. Z jaką radością widziałby jak pną się inni.

Jak romantycy wzorowali się na lordzie Byronie, tak on szuka przodownika polskiej poezji wieszczej. Wie, że nie jest nim i nie będzie Przybyszewski ani nikt z bohemy.

Porwany bezpośrednią polskością Rydla gotów jest pierwszeństwo przyznać jemu. Cóż, kiedy okazuje się, że Pan Lucjan jeno swym przepięknym językiem żongluje, a na folklorek, na efekcik z doby ubiegłej się ogląda, wieszczej zaś poezji unika.

Rozeszli się.

Z uznaniem patrzył Wyspiański na Tetmajerów, Kasprowicza, Żuławskiego i doszedł do przekonania, że to wielcy poeci, filozofowie ale nie wieszcze.

Taki już był, gotów piąć się wzwyż za lepszym od siebie, lub tylko innym przodować. Lepszego od siebie nie znalazł. I został sam.

Z czepcowej chaty bierze sobie żonę. Kocha i chce być kochanym. bo pisze:

„...*Niech nad mą trumną nikt nie płacze*
Krom jednej mojej żony.
Na nic mi wasze łzy sobacze
I żal ten wasz zmyślony".

Tylko on w czepcowej chacie nie szuka odrodzenia rasy polskiej, z ożenku swego nie stwarza doktryny społecznej jak szwagier Włodzimierz Tetmajer. Nie ulega modzie jak szwagier Rydel. On poprostu biologicznie chce być ojcem. Pragnie mieć zdrowe potomstwo, by przekazać mu skarby ducha i umysłu.

Nie mając dość zdrowia i wiedząc jaką borykanie się z chorobą jest męczarnią, pragnie, by dzieciom zdrowie dała matka.

Nie wierzy w kobiety ze swej sfery, w owe emancypantki, dekadentki, równouprawnieniówki, histeryczki. Zna je aż do najbardziej utajonych „przymiotów". Wie, że prawdziwego zdrowia u nich nie masz. Dlatego bierze żonę ze wsi.

Nie odrazu uznała go krytyka. Stosunek jej do niego był długo raczej wrogi. Do dziś powtarzamy historyjkę o tem, jak to Wilhelm Feldman zdyskwalifikował wiersz Słowackiego, posłany mu z inicjałami S. W. w rogu kartki. „S. W. — do kosza" — brzmiała odpowiedź krakowskiego „erudyty": Wywiązała się zacięta polemika, dowcipna dyskusja, którą uwiecznił Boy w wierszyku:

„...Uczysz naród, że Słowacki...
Bez podpisu jest pod placki. ."

Nie szło i z wydawcami. Borykał się poeta z losem czas długi, a właściwie mówiąc nigdy nie osiągnął materjalnie tego, co osiągnąć powinien. Nie starczyło życia.

Dopiero teatr uprzystępnił go szerokim rzeszom czytelniczym. Gdy przemówił ze sceny—gruchnęło o nim po całej Polsce. A obok ogromnego poczucia i znawstwa teatru, obok wielkiej pracy dla teatru w wielu kierunkach (bo i jako autor i inscenizator i reżyser i dekorator położył ogromne zasługi), wniósł do teatru taki czar wieszczej poezji, że zniewalał najoporniejszych, porywał najlepszych.

Oto drobny fakt. Po raz ostatni zjeżdża do kraju genialna artystka dramatyczna Helena Modrzejewska, by kreować szereg swych nieśmiertelnych ról. Zjechała do Krakowa. Właśnie miano wystawić Wyspiańskiego „Protesilas i Laodamja". Sztuka zupełnie nie rokowała powodzenia. I oto, o dziwo, Modrzejewska, ta nietylko największa aktorka, ale i jeden z najinteligentniejszych ludzi w teatrze, po zapoznaniu się z utworem zgłasza chęć grania Laodamji. I grała. I święciła tryumfy.

A nie było na polskiej scenie lepszej aktorki-tragiczki, którаby się nie paliła do roli Jewdochy w „Sędziach", amantki zaś do roli Joasa. To też „Sędziowie" są najpopularniejszym na scenie polskiej dramatem Wyspiańskiego.

A już „Wesele" rozniosło imię jego poprzez wszystkie kordony. Wtedy wtargnął do szkół. Rozkochał w sobie młodzież.

Wyspiański — czy Kasprowicz? — stało się zagadnieniem dominującem od 5 kl. gimnazjalnej po wyższe uczelnie. I poszliśmy za Wyspiańskim nie tracąc kultu dla Kasprowicza.

Dziwnie było z owem „Weselem". Aktorzy nie rozumieli utworu. Wogóle z kabotyństwem teatralnem miał Wyspiański ciężkie chwile. Oddawano role, nie chciano grać.

Dopiero po premierze, po niesłychanym entuzjazmie publiczności, po recenzjach — zrozumieli wykonawcy co za zjawiskowy spektakl wyczarowali.

Ze sceny też rzucił w Naród swój nakaz:

*„...zwyciężyć na tej ziemi.
Z tej ziemi Państwo wskrzesić."*

Stawszy się czołowym piewcą Polski żywej „Polski z krwi i kości" — wypracowywa Wyspiański dla jej przyszłej państwowości program. Staje się tej państwowości wieszczem.

On to przedstawia nam niedwuznaczny, a jakże kategoryczny i zwięzły nakaz, że:

„Naród ma jedynie prawo być jako państwo".

Dla tego chce żeby wszyscy w Narodzie byli wielcy, żeby pięli się wzwyż — by wielkie było państwo.

Zaś do ludzi małych, słabych, biernych, bez charakteru, a już zwłaszcza „złodziei, którzy okradają naród z duszy" woła z całą bezwzględnością:

„Ja chcę żeby te rzeczy były takie narzucone i żebyś ty wobec nich stał się niczem".

Siłę, czyli władzę daje „wola".

„Trzeba umieć żądać i wiedzieć czego żądać. I trzeba wiedzieć, że jeśli są rzeczy, które odemnie zależeć powinny, to grzechem jest pytać o nie innych i żądać ich od innych" — po-

wiada Wyspiański, by dowieść, że wola — czyli *„prawo ciężkości myśli i uczucia”* jest znamieniem duchów twórczych, mających prawo wołać z Konradem:

„...oto buduje(my) Polskę”.

Z tej jego idei Polski zmartwychwstałej, silnej, praworządnej — *Polski państwa* poczęły się najpotężniejsze jego dzieła: „Akropolis“, „Legjon“, „Wyzwolenie“, „Achilleis“. W nich zamknęła się wieszcza moc Wyspiańskiego.

Jego Daniel czy Konrad nietylko kocha i cierpi, ale przedewszystkiem czyni. I czyni nie sam, nie w odosobnieniu, ale przy współudziale masy, ludu, który porwał i własną wolą rozpalił bez stosowania utopij przeszłości i doktryn, a jeno w imię narodu, który „ma jedynie prawo być jako państwo“.

Jego bohater musi bohaterstwem natchnąć szerokie rzesze, uczynić z nich bohatera zbiorowego, pchnąć je do czynu z „krwi i kości“.

Tak oto mówi w końcowej scenie o sobie Daniel:

„Ja nie jestem jak tylko fantazją,
ja nie jestem jak tylko poezją,
ja nie jestem jak tylko duszą...
Ale za mną przyjdzie moc,
poczęta z moich słów,
moc co pokruszy pęta,
co państwo wskrzesi znów!“

i dalej:

„Ja nie jestem jak synem,
wyobraźni męczonej.
Zginę — rozwieję się
we mgle waszych snów;
lecz w braci mojej
ja się odrodzę czynem —
wieki żyć będę znów!“

A oto pod czarem tych wieszczych słów „Synowie podbitego kraju“ dotąd wylękli i bierni stwierdzają:

„Oto nasz prorok, nasz Król-duch,
jego myśl zostanie w nas!“

Słusznie powiada o Wyspiańskim prof. Tadeusz Sinko, że podczas wawelskiej rezurekcji przeżył on zmartwychwstanie Polski. Szczyt poezji polskiej XX wieku, ostatni akt „Akropolis“, gdy to Konrad-zabójca Geniusza poezji grobowej przemienia się w proroka narodowego i śpiewa pieśń zmartwychwstania z taką mocą, że owo zmartwychwstanie sprowadza, jest zarazem programem przyszłej Polski.

Tu właśnie dojrzał Wyspiański do potęgi wieszczej.

Nie uległ wpływom niczyim. Pobłażliwie patrzył na karkołomne szusy literackie Przybyszewskiego i Młodej Polski. Rozgrzeszył współczesnych sobie i, zdawało się, współmiernych, że nie dosięgli jemu dostępnych wyżyn. I oto został sam ze swym programem, twórczą męką i odosobnieniem. W pracy nie ustawał na chwilę, a zawsze tworzywo z żywem życiem łączył. Usunął się już tylko od zgiełku, w sobie szukając twórczej mocy.

Imię jego obiegło całą Polskę. Stał się autorytetem uznanym.

I wtedy poczęło się zmartwychwstanie!

Ex-sybirak, uciekinier z Butyrek, Piłsudski „sen o szpadzie“ jął przemieniać w polski zbrojny czyn. A dzieło swoje poczynał z niczego — jeno twórczą mocą i wolą. Skrzyknął koło siebie garść szaleńców, mających za cały kapitał przeszłość górną i chmurną, no i nieprzepartą chęć czynienia. Przymknęły doń niespokojne duchy, którym się Polska śniła. Jęli tworzyć szkołę wojskową. Związek Walki Czynnej, skarb. Tak się to poczęło!

Ale brakło najniezbędniejszego. Ruch nie przejął szerokich mas. Nie było środków materjalnych.

Wtedy postanowili ruchowi temu pomóc ci, których kapitałem był nie-

dostatek, ale którzy mierzyli „per aspera ad astra" — pisarze i artyści polscy. Wystosowali i podpisali orędzie do narodu, wzywające do czynnego moralnego i materjalnego poparcia ruchu.

A zaiste sprawie tej trzeba było autorytetów wielkich, serc płomiennych.

Aby orędzie odniosło pożądany skutek, trzeba było by podpisał je Wyspiański, który już wówczas do ruchów żadnych się nie mieszał. Chwilę tę wspomina pięknie w pismach swych Stefan Żeromski, któremu przypadło w udziale być rzecznikiem sprawy wobec Wyspiańskiego.

— A powiedzcie mu, niech prócz podpisu coś na skarb da—prosił Żeromskiego Piłsudski.

Poeta leżał chory. Przyjął Żeromskiego serdecznie, wysłuchał z zainteresowaniem, a że robota była „z krwi i kości" — orędzie podpisał. Ale najgorzej to z tym skarbem, jako że pieniędzy nie miał.

I teraz przypomniał sobie, że ma przecież masę reprodukcyj przez siebie rytowanego obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej, dla której przez życie całe miał ogromny kult.

— Powiedzcie Piłsudskiemu—rzecze—że pieniędzy żadnych nie mam, ale mu moją Matkę Boską daję. Niech ludzie jego po kilka sztuk wezmą, a po wsiach za kordonem pójdą. Po 3 czy ile rubli za sztukę i jakaś się suma złoży.

Zrozumiał Żeremjasz, że dar niezwykły i do zrealizowania trudny, ale i intencję pojął. Podziękował więc i corychlej spieszył obwieścić o nim Komendantowi.

Żachnął się przyszły wódz. Jego żołnierzom kramarzami każą być! Ale po chwili twarz rozpromieniła mu się. Toż ten wielki człowiek daje co ma najdroższego i szczerze, chętnie daje, wtedy, gdy z rodzimej tromtadracji nic wydusić nie można.

— Podziękujcie Wyspiańskiemu— prosi Żeromskiego — powiedzcie, że dar jego przyjmuję sercem i wolę wykonam.

I stało się.

Do dziś mam u siebie taką reprodukcję, nabytą ongi od emisarjusza-żołnierza.

Tak Wyspiański, człowiek chory wykonywał program Wyspiańskiego wieszcza. Tak w przedmomencie ziszczenia zetknęli się ze sobą trzej, którzy bardzo chcieli.

Nie znam się na malarstwie, a zdań cudzych powtarzać nie chcę, nie mogę się jednak oprzeć chęci wypowiedzenia jak na mnie oddziaływają Wyspiańskiego szkice, rysunki i obrazy.

Przedewszystkiem poraża mnie ogrom pracy. Dla mnie Wyspiański jest fenomenalnym rysownikiem, zwłaszcza portretów. Ujmuje mnie szlachetną subtelnością polskiego prymitywu, bezpośredniością, a przytem jasnością i soczystością tonów i barw. Patrząc na szkice mam wrażenie, że i w malarstwie Wyspiańskiego przedewszystkiem decydującą rolę odgrywał duch wieszczej poezji, że chodzi mu raczej o ilustrację; o to zamknięcie w żywe linje prawd poetyckich. Ilekroć zaś oglądam witraże jego, owe zagrobne pamiątki polskiej dawnej wielkości, nie mogę się oprzeć wrażeniu, że najchętniej kazałby im twórca ożyć i, uzbroiwszy się w „prawo ciężkości myśli i uczucia", „zwyciężyć na tej ziemi, z tej ziemi Państwo wskrzesić."

Przeszedł jakże ciężką, ale i jakże zdobywczą, władczą drogę. Miał przeciw sobie wszystkich, ale i zniewolił sobie wszystkich. I oto stworzył język Wyspiańskiego styl, Wyspiańskiego, teatr Wyspiańskiego, malarstwo Wyspiańskiego. A wszystko w treści swej potężne. Wstrząsnął

młode umysły, rozpalił młode serca, wszczepił w nerwy twórczy niepokój, kazał wierzyć, pragnąć i czynić.

Ale zbliżała się tragedja. Nieubłagana śmierć coraz natarczywiej wchodziła w swe prawa. Już z trudem duch się kołatał w zżartem przez chorobę ciele. Niedostatek odbierał resztę sił. Tymczasem po Polsce, jak długa i szeroka rozbrzmiewało:

„Wyspiański nieśmiertelny! Wyspiański wieszcz narodu!"

Żałośnie, zajękliwie rozełkał się dzwon Zygmunta w jesienny dzień listopadowy 1907 roku. Kirem spowił się stary Wawel. Załopotały żałobne chorągwie na Alma Mater Jagiellonica, na teatrze, na szkołach, instytucjach! Zaległa wielka cisza!

Wyległ lud krakowski na ulice, któremi na Skałkę dąży kondukt pogrzebowy. Jakże potężny, uroczysty! Kroczy duchowieństwo, akademja in corpore, literatura, sztuka i rajce miejscy, przedstawiciele innych zaborów i dzielnic, młódź szkolna—morze głów. Nieoficjalną (zakazaną) żałobę przywdziała Warszawa i inne miasta za kordonami. Nieczynne szkoły i instytucje.

Czyjąż to trumnę niosą do grobów zasłużonych?

Żali króla chować tam będą?

Tak, króla! Króla wieszczej poezji polskiej XX wieku! Stanisława Wyspiańskiego — Króla ducha polskiego, piewcę „zwycięstwa na tej ziemi", by „z tej ziemi Państwo wskrzesić".

Dwadzieścia pięć lat minęło od chwili jego zgonu. I oto jesteśmy świadkami, jak idea jego staje się ideą narodów. „Państwo ponad wszystko. Wszystko dla Państwa!"—rozbrzmiewa na południu i północy Europy.

A u nas?..

Zwyciężono na tej ziemi. Z ziemi tej Państwo wskrzeszono, poświęcając mu wszystko, tak jak był przepowiedział!

W tem jego wieszcza moc i nieśmiertelność w narodzie, z którego się począł.

Z jakimż wielkim żalem widzę brak dzieł jego w inteligenckich domach, gdzie na półkach bibljotecznych rezydują Sue i Wallace z Marczyńskim. Jak mi strasznie smutno, gdy mówię o nim z młodymi, którzy go prawie nie znają. A już gdy w teatrze na dramatach jego pusto—wprost serce mi się kraje!

— Czem się to dzieje?—pytam.

— Nie rozumiemy go! Nie mówi do nas! Nie pojmujemy jego języka!—twierdzą mi starzy i młodzi, dobrzy inteligenci.

A prawda! Był ten strasny wstrząs-kataklizm dziejowy—wojna! Prawda! Nauczyliśmy się myśleć najprostszemi kategorjami. Tylko najrealniejsze, czysto materjalistyczne pojęcia są nam dostępne.

— Duch? Dusza? Zagadnienia duchowe? Świat duchów? Ha, ha! To nie dla nas! Ktoby się tem interesował?

Taki język? Zawiły!

Co nam po tem?

A jednak pomyślcie, że zmiany, które zaszły w życiu waszem w ciągu lat 25-ciu, on naprzód przewidział. Sprawdźcie to w jego dziełach, a przekonacie się, że królestwo ducha wyższem jest od królestwa brzucha!

Zbyt intensywne życie pozarzeczywiste w utworach jego utrudnia wam kontakt?

Na miły Bóg! Wyczyńcie raz mózgowy skok o tyczce poprzez barjerę materjalistycznego zaćmienia!

Najwyższy czas! Bo skołtuniejecie!

A wielkimi muszą być obywatele narodu, który ma jedynie prawo być jako państwo!

Stanisław Kulesza.

Rouge et noire

Ośmnaście lat temu czarna, kapitalistyczna reakcja rozpętała międzynarodową rzeź. Pchano tysiące ludzi w bój w Imię Tego, który uczył: *„miłuj i nie zabijaj"*. Dwadzieścia miljonów ludzi straciło życie, odniosło kalectwo i t. p. jedynie dlatego by wielcy przemysłowcy stalowi znaleźli rynek zbytu dla armat, karabinów, wagonów, i t. d., jedynie dlatego by fabrykanci konserw porobili kolosalne fortuny, by jednostki osiągnąć mogły bajońskie sumy dochodów kosztem życia i mienia mas.

I wtedy znalazł się maleńki kraik w Europie, który mimo bliskości akcji bojowej, tylko w imię swego ustroju demokratycznego, w imię poszanowania wolności i praw człowieka-obywatela nie pozwolił naruszyć swej neutralności i wciągnąć się w wir wojny.

Nawiasem mówiąc kraik ten zrobił na tem świetny interes.

Była to Szwajcarja.

Jako skutek wojny runęło kilka tronów, powstało kilka republik a na północo-wschodzie Europy wyżąglowano do kolosalnej wielkości wyraz „swaboda".

Czarnej, reakcyjnej potędze przeciwstawiła się potęga czerwona.

Tymczasem kraik, który wykazał najwięcej dobrej woli w kierunku poszanowania człowieka i jego praw, oparł się ogólno-europejskiemu bałaganowi i niepozwolił naruszyć demokratycznych form swego bytu zainstalował u siebie „parlament narodów" mający za zadanie dać światu taki ustrój przy którym mord międzynarodowy — wojna nie będzie mógł mieć miejsca.

Oczywiście niechętnie przyjęła taki rezultat czarna kapitalistyczna reakcja.

— Komu sprzedawać armaty?

W tym czasie w „Czerwonym raju" obiecywano ludziom cuda.

—Plujcie na burżujską Ligę Narodów. Tylko nasz sowiecki ustrój komunistyczny może dać szczęście ludzkości!

I potężny naród rosyjski wierzył i padał na pysk, zaorywał się wysysany i miażdżony w nieubłaganych trybach „pięcioletniego systemu". Jego rękami powstał „Dnieprostroj" i tym podobne „stroje" w których między innymi produkuje się... tanki, karabiny, gazy i armaty. A on zdycha z głodu trapiony przez nędzę, wszy, choroby, gorszy niewolnik niż dawniej, za czasów carskiej, czarnej reakcji. Taki ma czerwony raj lud rosyjski.

*

Czarna reakcja wysila się by zawładnąć zpowrotem światem, „czerwony raj„ robi identycznie to samo. A dzieje się to wszystko kosztem wolności i praw człowieka-obywatela.

Równocześnie „parlament narodów" radzi od lat 13 jak uszczęśliwić ludzkość, zaprowadzić ład na ziemi.

Płyną na falach eteru słowa, słowa i słowa, zalewają ludzkość papierowe tasiemce elaboratów. A, że tam Japonja bije Chińczyków? no to i cóż? po co się dają bić! Zresztą to tak daleko. Można ostatecznie wysłać obserwatorów!

Płyną potoki not, interpelacyj.. słowa, słowa, słowa!

Radzi parlament narodów! Zarabia na tem Szwajcarja. Krupp w Essen produkuje po dawnemu armaty. Powstają coraz to nowe trusty i kartele.

Przecież gazy trujące można produkować i w cukrowniach.

W „czerwonym raju" wali całą parą „Dnieprostroj" i inne „stroje" zasilane potem, łzami i krwią nieszczęsnego rosyjskiego narodu.

Kręci się piekielna maszyna i tu i tam. Po staremu! jak przed 18 laty.

*

Popsuło się coś w kraiku gdzie najbardziej szanowano wolność i prawa

człowieka-obywatela, gdzie od lat rezyduje „parlament narodów".

Na ulicach Genewy huknęły strzały, polała się krew. W Lozannie bombą zdemolowano gmach rządowy. Śledztwo ustaliło, że stało się to pod wpływem wywrotowej agitacji komunistycznej.

Nie można spowodować oficjalnej wojny — bo przecież układy, umowy, zobowiązania, no więc... „da zdrawstwujet rewolucja".

Za rewolwery, ładunki, gazy i tak ktoś zapłaci. A żeby efekt był tem silniejszy, naruszymy porządek w kraju szanującym wolność i prawa człowieka-obywatela.

Aby handel szedł!

*

Krupp z Essen, trusty, kartele podały rękę „Dnieprostrojowi" i innym „strojom". Czarna reakcja zamieniła z reakcją czerwoną uścisk bratni i codziennie giną tu czy tam tysiące ludzi.

— Wydusimy najpierw ludzi-obywateli, a do siebie weźmiemy się na końcu!

Niech się kręci piekielna maszyna!

Tymczasem „parlament narodów" radzi. Płyną noty i słowa, słowa, słowa. Szaleje danse macabre.

*

Głód stał się rzeczą powszechną. Dla poszczególnych zawodem, dla innych bronią. Głoduje pasażer zamknięty i opieczętowany w klatce, by dać widowisko sytym i tą drogą zdobyć pieniądze. Głoduje inwalida by zaakcentować swój protest przeciw krzywdzącej go decyzji urzędu. Wszyscy, prócz uprzywilejowanych, głodują skutkiem kryzysu.

Najdziwniejszy, a może największy człowiek naszej epoki Mahatma Gandhi propaguje bierny opór i też głoduje na znak protestu.

Czyżby człowiek-obywatel wchodził w swe prawa ponad reakcją czarną i czerwoną, „demokracją" i „parlamentem narodów"? *Eska*

Tak będzie lepiej

Pięć lat temu teatrolog, znany tłomacz, reżyser i popularyzator Fr. Lehára, a także największy w Polsce entuzjasta operetki Edward A. Domański wystąpił z broszurą p. t. „Tak będzie lepiej?", w której uzasadniał konieczność, w obecnej przełomowej w życiu teatru dobie, przyznania operetce poczesnego miejsca na scenie polskiej.

Domański rozumował tak: a) repertuar klasyczny lub moralizatorski jako filozoficzno-rezonerski dzisiejszej widowni nie odpowiada. Materjalizm powojenny wypruł widza z chęci rozmyślań i dociekań w czasie widowiska, a już zwłaszcza po niem; b) widownia goni za spektaklem barwnym i miłym dla oka i ucha. Chce w nim znaleźć odetchnienie po troskach, mozołach i zgryzotach dnia powszedniego. Za kilka godzin łatwej, nawet naiwnej, byle ładnej i lekkiej rozrywki odda ostatnie ciężko zapracowane grosze. Byle oderwać się od codzienności.

Życie przeładowane jest zmaganiem się, doktrynami. Niechże kilka godzin w teatrze będzie wolnych od tego. A równocześnie widowisko musi mieć walory estetyczne i wartości artystyczne.

Był to czas rozpanoszenia się t. zw. rewji z jakąkolwiek sztuką nie mającej nic wspólnego.

Jako odpowiadający nastrojom publiczności rodzaj widowiska o zdecydowanych walorach artystycznych widział Domański tylko i wyłącznie operetkę, niosącą społeczeństwu przedewszystkiem umuzykalnienie. Libretto, to oczywiście zazwyczaj banalna, czę-

sto farsowa ramota. Ale tu ma pole popisu inteligencja twórcza librecisty czy tłomacza. Niechże pokaże co umie!

Pierwiastki rewjowe, zwłaszcza choreografja, włączone jednolicie w ramy widowiska stanowić będą czynnik urozmaicający.

Więc, otwórzcie szeroko drzwi operetce! Dajcie jej scenę o najlepszych warunkach, odpowiednich aktorów komedjowych, opero-operetkowych i rewjowych — woła Domański, — a ona w czasie krytycznym skupi uwagę widza koło zagadnienia teatru, nie da mu stać się pastwą kinematografji, ona przechowa czar żywego słowa podanego ze sceny, aż przyjdzie doba nowej repertuarowej świetności teatru.

Nie twórzcie doktryn, nie uklasowiajcie przemocą teatru, a tylko i poprostu dajcie dobrą operetkę. Niech libretta tłómaczą Wroczyński, Tuwim, Słonimski, Lechoń; niech reżyserują operetkę Zelwerowicz, Trzciński, Osterwa; niech grają w niej Maszyński, Karwowska, Bodo, Modzelewska, Szubert, Rapacka, Mankiewiczówna, Kurnakowicz, wszyscy naprawdę mocni, dobrzy w komedji, rewji, nawet dramacie, a stworzycie widowisko dobre, w dobie przełomowej dobrze zasłużycie się sztuce!

Jakież stanowisko wobec tego apelu zajęli wszyscy ci do których był on skierowanym?

Oto Arnold Szyfman oświadczył, że raczej spali teatr, a nie da w nim gościny operetce! Al. Węgierko twierdził, że: pierw mu włosy na dłoni wyrosną niżby miał parać się reżyserowaniem operetek. Aktorzy komedjowi oświadczyli, że udział ich w operetce stanowił by o ich zdeklasowaniu. Rewjowi wogóle słyszeć o operetce nie chcieli, twierdząc, że przyszłość teatru do rewji należy! Tuwim zaś pisał w „Wiadomościach Literackich“ mniej więcej tak, że „tę dziewkę niemiecką (czytaj operetkę) należy jaknajprędzej kopnąć w zadek by raz skończyła się pętać po scenie“. Nawiasem zaznaczam, że to nie przeszkadzało mu tłomaczyć operetek za ciężkie pieniądze.

Minęło lat pięć!

Co się to dzieje z teatrem w Polsce?

Dyr. Krzywoszewski podaje w swym „Świecie“, iż na operetkę przypada w Polsce w bież. sezonie 8 scen, podczas gdy w rzeczywistości gości ona aż w 17 teatrach. Stanowi to $^1/_3$ część wszystkich teatrów, czyli normalną, w całym świecie notowaną proporcję.

Poznań ma 2 teatry operetkowe. Łódź 3 teatry operetkowe, we wszystkich innych miastach teatry grywają operetki. Operetki grywa opera warszawska i poznańska.

Ale co to? Teatr Polski Arnolda Szyfmana zapowiada „komedję muzyczną“, bajkę — „Kopciuszka“ p. t. „Jim i Jill“ poczem widowisko romantyczne Rostanda „Cyrano de Bergerac“ i „Nietoperz“ — Straussa.

Cóż to są owi „Jim i Jill“, którzy osiągnęli z górą 100 przedstawień przy dobrze wypełnionej widowni?

Co to jest ów straussowski „Nietoperz“? Otóż „Jim i Jill“ i „Nietoperz“ to poprostu operetki, którym niewiadomo dlaczego zatajono ich właściwą klasyfikację widowiskową.

Ale teraz ciekawsze: pierwszą reżyserował „antagonista operetki“ Al. Węgierko, drugą znakomity aktor komedjowy Al. Zelwerowicz. Grali w nich aktorzy komedjowi Modzelewska, Maszyński, Sulima, Chmurkowski, Fabisiak, Niewiarowicz, rewjowi Bodo, Lawiński. Libretto „Nietoperza“ tłumaczył Juljan Tuwim.

Teatr Wielki — wystawiając „Napoleona i Teresinę" czy „Noc w Wenecji" pisze szczerze na afiszu „operetka w X aktach, tego to".

Czemu inaczej brzmią afisze S-ki p. p. Arnold Szyfman, Gabaj, Tuwim, Hemar i Jarossy? Czyżby chciano zasugerować publiczności, że w Teatrze Polskim, broń Boże, odkryto Amerykę?

Praktyka życiowa dowiodła, że Edward A. Domański pisząc pięć lat temu „Tak będzie lepiej" miał rację. S-ka Szyfman, Gabaj, Tuwim, Hemar, Jerossy wystawiając operetki dowiodła, że ma zdrowy zmysł teatralny. Operetki te wystawiła dobrze z należnym pietyzmem, pokazując jak faktycznie powinno być wystawionem widowisko teatralne bez względu na swój charakter.

Skądże więc ta wstydliwość, zatajenie rodzaju widowiska na afiszu, jakieś zażenowanie?

Przecież postąpiliście panowie lepiej niż wystawiający „Tajemnice zamku" i t. p.

Gracie operetki bo uważacie, że to lepiej niż „odstawianie" nowoczesnej „Barbary Ubryk", czy innego pseudo—klasowego „Ghetta" — i wszystko w porządku. Tylko miejcie odwagę przyznać się do tego, nie udawajcie Kolumba — bo poco?

„Cyrano" padł nie dlatego, że Boy odmówił mu walorów artystycznych i literackich, a dlatego, że świetne scenicznie utwory nieudolnie podane nie trafiają do gustu obecnemu pokoleniu.

Wyście do tego gustu trafili wystawiając operetki. I póki nie przełamią się pojęcia wszystko jest w porządku.

Tylko bądźcie przytem uczciwi, miejcie odwagę przyznać się do tego co robicie. No i nie stwarzajcie „jajka Kolumba" wtedy gdy już na pięć lat przed wami Domański stwierdził, że „tak będzie lepiej" i gdy uznała to cała Polska teatralna.

Zrobiliście pod tym względem najlepszą robotę i to wam każdy przyzna. Wprawdzie talent p. Tuwima pozwalał przypuszczać, że przeróbka „Nietoperza" wypadnie bardziej imponująco — ale nie o to chodzi.

Teraz tylko trzeba się szczerze przyznać do tego co się robi.

Szyld „Teatr Polski" — to absurd, skoro placówka ta nie jest poświęcona wyłącznemu krzewieniu sztuki rodzimej. Przyznanie obywatelstwa operetce na tej scenie, jej szybkie zadomowienie się. a także frekwencja publiczności na niej, niemniej próba z „Cyranem" dowodzą, że coś się zmieniło na Oboźnej: że to coś należy racjonalnie zaklasyfikować. Dawny porządek rzeczy nieprędko wróci na Oboźną, a może już wcale nie wróci.

Więc najlepiej przyznać, że Domański miał słuszność twierdząc 5 lat temu, że „tak będzie lepiej", że wprawdzie trochę zapóźno, ale stwierdziliście to ponownie na sobie. Przemalować przestarzały szyld przy ul. Oboźnej na racjonalnie brzmiący „operetka stołeczna" czy „reprezentacyjna" i kontynuować tam dalej solidną robotę w tym kierunku. Wtedy będzie wszystko w porządku. Inaczej ma się wrażenie, że kierujecie się panowie maksymą „aby żyć", a to podrywa powagę waszych poczynań.

Janina Skrzydłowska.

TEATR

WARSZAWA

Minione dwa miesiące bieżącego sezonu teatralnego stały pod wyraźnym znakiem niespodzianek.

Zawodziły kasowo sztuki pewne, utwory ryzykowne osiągały sukces— kreacje świetnych aktorów mijały bez wrażenia, aktorzy o średniej reputacji albo nazwiska nowe zdobywały niespotykane dotąd uznanie — placówki teatralne z tradycją niezawodnej frekwencji były pomijane, roiło się od ludzkich głów w salach teatralnych niepopularnych.

W tych bardzo ciężkich czasach 6 teatrów stołecznych „idzie". Są to: Narodowy, Polski, Nowy, Ateneum, Kameralny i 8.30. Niedawne fiasca przy ul. Oboźnej i Czerwonego Krzyża były z pewnością chwilowe i niema żadnych na to danych ażeby się powtórzyły, jeśli tylko dyrekcje tych teatrów zechcą wysnuć logiczne wnioski.

Przyznać należy, że wybitne powodzenie wymienionych scen jest całkiem zasłużone. Przedstawienia sprezentowane na nich, są z tych czy innych względów godne aplauzu. Gdyby palma pierwszeństwa mogła być podzielną, należałoby ją rozszczepić wręczając jedną połowę Teatrowi 8.30 za „Peppinę". drugą zaś Teatrowi Nowemu za „Mademoiselle".

„Peppina" — w Teatrze 8.30

Jak się to stało, że nie najlepszy kompozytor operetkowy, nie najdowcipniejszy librecista, nie najwprawniejsi tłomacze, nie najznakomitsi aktorzy, nie najwnikliwszy reżyser, nie najpomysłowszy dekorator i nie najbardziej wyspecjalizowany kapelmistrz mogli zdobyć się na najlepsze, europejskie przedstawienie operetkowe w Warszawie, powinno by zostać nieodgadnioną tajemnicą. Atoli stało się tak za sprawą zdecydowanego talentu organizatorskiego człowieka, który aczkolwiek z mniejszem powodzeniem prowadził już imprezy w stolicy, zmuszony był jednak czynić to w spółce krępującej jego wybitną inicjatywę i indywidualność.

Ten talent — to dyr Leopold Brodziński. On to najlepiej wyczuł, że w mało umuzykalnionej Warszawie natchniona liryczna kompozycja np. Lehara może spotkać się z entuzjazmem, ale entuzjazm ten nie wypełni mu widowni przez 100 wieczorów. Ponieważ teatr jego jak i inne sceny operetkowe w Polsce nie korzysta z subsydjów, jak to ma miejsce z licznemi scenami krzewiącemi tę sztukę zagranicą, musiał sięgnąć po kompozytora, który z jednej strony należy do największych ulubieńców teatrów, kin i dancingów, a który z drugiej strony, nie dał się nigdy sciągnąć z pewnego poziomu, obowiązującego w dziedzinie muzyki lekkiej. Wiedział dalej dyr. Brodziński, że libretto, które w wielkiej operetce, tej skończenie dobrej, musi pójść po linji poetyckiego patosu, — w małej powinno uwzględniać raczej nastroje i to coś, co francuzi nazywają „petits riens", niż walory słowa, — zakwalifikował więc tekst z dziedziny tego szablonu, który od najdawniejszych lat i po najdłuższe lata będzie jednakowo chętnie przez publiczność akceptowany. Jako tłomacz (do spółki z kier. lit. tego teatru Jul. Krzewińskim) nie zboczył ani razu z linji, wytkniętej przez upodobania tej Warszawy, która tak tłumnie wypełnia najwytworniejsze lokale, a więc tej, która ma jeszcze pieniądze na rozrywkę. I tak za jego zdrowym instynktem kierownika stało się ze wszystkiem.

A. T. Müller kompozytor „Króla Kawy", który odniósł wybitny sukces we Lwowie, (w Wiedniu załamał się z ubocznych względów, ażeby ponownie okazać się wielkim przebojem w Ustinie, Pradze, Ołomuńcu i Morawie Czeskiej), który nieomal w całości oparty jest na rytmice tanecznej, — ten muzyk najlepiej mógł wczuć się w utwór Stolza, będącego w zakresie nowoczesnego tańca w całym świecie sui generis wyrocznią. Przygotował obydwa zespoły: orkiestrowy i sceniczny wręcz znakomicie.

Nagminną paskudną chorobą nawet najpoważniejszych teatrów jest posługiwanie sie kotarami, przystawkami, dekoracją malowaną. Mówi

się: „to jest nowoczesne", a myśli się: „to jest ekonomiczne". Jużcić jest to tanie, ale zato jakże mało solidne! jak blefiarskie! Kotary były w teatrze Maeterlincka i Wyspiańskiego raczej modne niż właściwe. W imię sprawiedliwości trzeba zaznaczyć, że ówczesna technika nie operowała takiem bogactwem środków jakiem rozporządza dziś.

Tandetne, jarmarkiem zalatujące przystawki mogła zakwalifikować jako sztukę dekoratorską, tylko taka namiastka teatru jaką jest rewja. W „malunkach" dzięki nieprawdopodobnemu wynaturzeniu u młodych malarzy, przekroczyło się już krawędź zdrowego sensu i smaku.

Na scenie ma prawo znajdować się jedynie dekoracja plastyczna. Konstruować ją musi ten tylko, kto nie przestając być malarzem, jest jednocześnie architektem. Dobrze się stało, iż Stefan Norblin znany dotychczas jako „przesładzacz" portretów, ilustracyj, plakatów, a nawet dekoracyj („Marica"), tym razem dał oprawę sceniczną artystyczną, nowoczesną, wytworną, męską i solidną.

Witold Zdzitowiecki, niepoprawny entuzjasta music-hallu i wyranżerowanych sław paryskich rewij, zdobył się na przełamanie swych przyzwyczajeń i nawróciwszy do tradycji Reduty w pierwszym roku jej istnienia, w której z takim dla niej pożytkiem pracował, — dał w „Peppinie" robotę tak solidną, iż nawet mistrzowie w inscenizacji za jakich należy uważać Zelwerowicza i Węgierkę, zostali przezeń w swych wysiłkach na terenie operetki prześcignięci.

Młodziutka Lucy Rygier wywiązała się zręcznie z roli choreografki.

A teraz ci, którzy odnieśli sukces najbardziej bezpośredni. Janina Brochwicz—Gebethnerowa jako artystka początkująca, nie mogła widowni zachwycić — oczarowała ją natomiast, i to oczarowała w stopniu dotąd nienotowanym. Kult, jakim zwykła darzyć publiczność mistrzów scen, w tym wypadku ustąpił miejsca uczuciu miłości. Każdy z widzów chciałby to urocze zjawisko porwać w objęcia i mocno przycisnąć do serca. Przecież ta młodziutka artystka jeszcze nie jest ani aktorką, ani śpiewaczką, ani tancerką — nie najważniejszą też rzeczą jest że dobry Pan Bóg obdarzył ją śliczną urodą i niemniej piękną figurką — a jednak... Od istoty tej bije tyle promienności, rozchodzi się taki aromat upajającego wdzięku, wzrusza taka skromność, że gdyby nawet Marja Michelet była jedyną rolą w repertuarze debiutantki, to z pewnością pamięć o niej towarzyszyć będzie artystce przez całe jej życie.

Większą ilość artystycznych pozycyj ujemnych niż dodatnich posiada w swym aktorskim dorobku Marjan Wawrzkowicz. Używając wyrażenia „ujemne" myślę o interpretacjach, które pozbawione siły intuicyjnej, bądź też artystycznego rzemiosła, nie noszą piętna kreacyj i pomimo swoich wielkich nieraz rozmiarów lub wybitnego znaczenia są na scenie jakgdyby nieobecne. Nie pozostawiają wrażenia ujemnego dlatego tylko, że wogóle nie pozostawiają wrażenia. Wawrzkowicz w „Peppinie" — to może największa niespodzianka z tych, o których wspomniałem na wstępie. Przysłowiowa sztywność i bezosobowość tego artysty zmieniła się nagle w coś, co niemcy określają trafnie słowem „Kabinettstück". Potrzebna jest do tego niezwykła prostota środków, szczerość i wyrzeczenie się jakiegokolwiekbądź efektu. Warunki te są dla operetkowego tenora zasadniczo nie do przyjęcia — u Wawrzkowicza były one nie do pomyślenia. Jeśli więc artysta ten przyjął je i sprostał im, jest to jakże rzadki, ale jak bardzo w dzisiejszych czasach pożądany dowód wielkiego i celowego wysiłkuu aktora.

Dużym kredytem u publiczności cieszy się Wojciech Ruszkowski. Oklaskiwano zawsze jego taniec, młodość, jego szyk i aparycję. Dziś brawa te grzmią z poczwórną siłą, ponieważ artysta ów wprowadził do operetki czynnik, o którym publiczność była już zapomniała, że stanowić musi jeden z najważniejszych motorów lekkiego widowiska: humor. Blisko 20 lat nie śmiała się widownia serdecznie i szczerze na operetce.

Ruszkowski przywrócił temu rodzajowi widowiska jego właściwy sens i on też będzie jednym z tych którzy utrwalą egzystencję operetki u nas.

Od operowego koturnu do ekscentrycznego tańca wiedzie droga i daleka i uciążliwa. Przebył ją w siedmiomilowych butach Zygmunt

Tokarski. Jeśli nie była to pełna kreacja, to musimy mieć nadzieję, że będzie nią następna rola ponieważ w artyście tym odczuwamy ten sam szlachetny zapał jaki obecnie cechuje Wawrzkowicza.

Żywa, efektowna, i elegancka Jula Kraszewska dostraja się do wymienionej czwórki artystów. Chodzą słuchy, ze i ona zgotuje nam rewelację, ma bowiem kreować w jednej z następnych operetek rolę silnie dramatyczną.

Wielokrotnie uznane i podziwiane uroda i sylweta Zofji Ślaskiej byłyby jedynymi jej atutami, gdyby ta piękna kobieta zechciała nadal grywać niewdzięczną rolę żywego modela w rewji. Nawet w tak drobnym epizodzie jaki wyznaczono jej w "Peppinie" znalazła pole nie do popisu aktorskiego, ale do zaznaczenia, że jest aktorką.

W innym epizodzie przedstawił się ceniony aktor scen prowincjonalnych Marjan Dąbrowski ze strony jaknajkorzystniejszej. Byłem świadkiem kilku jego poważnych, doskonałych ról w dramacie — mam więc mocną wiarę, że wkrótce zajmie należne mu stanowisko, niekoniecznie na tej scenie.

„Mademoiselle" — w Teatrze Nowym

Sztuka świetna. Sztuka z tezą, a jednąk wybitnie teatralna, sztuka utalentowanego literata bez literatury, aktualna, choć wolna od sensacyjno-dziennikarskiego pokostu—stuprocentowy teatr francuski.

Treść i zagadnienie komedji Jakóba Devala znane są z ocen recenzenckich.

Przypominamy tylko, że obraca się ona w orbicie jakże aktualnego dla każdej kobiety, a zwłaszcza francuski przyrodzonego jej prawa macierzyństwa. Dziś w dobie dancingu, regulacji urodzeń, taniej celowości życia z iluż kobiecych piersi wyrywa się tragiczny krzyk:

—Chcę być matką!

Bohaterka sztuki nie mogąc mieć własnego dziecka, kupuje je sobie za cenę oszczędności całego życia, niepomna na niezabezpieczoną starość, by oddać temu nie w jej łonie poczętemu niemowlęciu całą treść swego istnienia. Problem społeczny jakże głęboki i jakże właśnie dziś aktualny. Ponad walory jednakowoż samego utworu wyrasta arcydzieło gry aktorskiej, stworzone przez Marję Dulębę. W gronie czynnych polskich dramatystek bezsprzecznie pierwsze miejsce zajmuje Dulębianka. Rzadko kiedy całkowita sprawiedliwość bywa udziałem artystycznych konkursów. W niedawnym wielkim plebiscycie aktorskim Dulęba odniosła walne zwycięstwo, a sąd konkursowy przyznał jej postokroć zasłużenie nagrodę. Z pewnością Marja „W małym domku" jest koroną w jej twórczości—tem niemniej każda rola artystki stanowi godną ujrzenia i zachwytów kreację, zaś jej biedna nauczycielka, „mademoiselle" — to wspaniałe potwierdzenie uznania, jakiem cieszy się u najsurowszej nawet krytyki i wszystkich bywalców teatru. Ona, jak żadna inna, wzrusza widza, jak żadna inna pobudza do najgłębszych refleksyj; dlatego sceniczne jej postacie tak całkowicie zawładają umysłem widza, tak przenikają go nawskroś, tak są mu zawsze bliskie.

Cała obsada komedji gra koncertowo. Do najwyższego poziomu aktorskiej maestrji u Mieczysławy Ćwiklińskiej jesteśmy przyzwyczajeni do samego zarania jej scenicznej karjery. Stanisław Łapiński natomiast, chowany starannie od lat kilku w oddaleniu od stolicy, zabłysnął na scenie Teatru Nowego całą pełnią swego talentu. Oprócz cechującej go doskonałej techniki, wyróżnia artystę niezwykła bezpośredniość.

Tejże bezpośredniości zaczyna zwolna ubywać Karolinie Lubieńskiej, którą po szekspirowskiej Julji słusznie promowano do godności naczelnej interpretatorki bohaterek liryczno-dramatycznych na polskiej scenie.

Porzucił rewję Jerzy Roland i dobrze zrobił. Emploi młodych amantów posiada u nas tak szczupły zastęp aktorów, że zdolności Rolanda, wzbogacone pięknemi manierami, stanowią bardzo korzystny nabytek dla sceny dramatycznej.

Ważny epizod został powierzony zawsze dyskretnemu Józefowi Orwidowi.

Reżyserja Zbigniewa Ziembińskiego, znowuż artysty bardzo jeszcze młodego, zwróciła powszechną uwagę na jego wybitny talent.

„Car Iwan Groźny" — w Teatrze Narodowym

W dość krótkich odstępach czasu pokazano nam dwu carów: Iwana Groźnego i Lenina—utwór wielkiego rosyjskiego pisarza-romantyka i grafomański reportaż francuza, który nie jest nawet ubogim krewnym w potężnej rodzinie gallijskiego scenopisarstwa. Różnicę tę dostatecznie oceniła publiczność, zignorowawszy „Lenina", ażeby tłumnie uczęszczać przez 60 wieczorów na „Iwana". Jeżeli w czem w stosunku do obu widowisk zgodną była w ocenie, to właśnie w stwierdzeniu ponurego ducha bizantynizmu w obu utworach, w przeświadczeniu, że mongoł zostanie mongołem w każdej epoce, bez względu na rewolucje i ewolucje w życiu narodu rosyjskiego.

Tragiczne ostatnie chwile i śmierć obu tych obłąkańców dlatego właśnie były jej obojętne. A jeśli fatalistyczny koniec Lenina wzruszał widza, to postać wodza rewolucji rosyjskiej była dlań nadal obojętną, a współczuł cierpieniom wielkiego Jaracza.

Ani grozy, ani lęku, ani litości nie budziła interpretacja K. Junoszy-Stępowskiego, znakomitego w masce, mimice i geście, jako cara Iwana. Ten nietylko najwszechstronniejszy, ale i najciekawszy aktor polski sprawił bolesne rozczarowanie tem, że widz zrośnięty z siłą przekonywania i wprost narzucania prawdy życiowej, płynącej z jego suggestywnego talentu, spotkał się nieoczekiwanie z deklamacją.

W wielu scenach zdobył się Stępowski na osiągnięcie wysokiego poziomu w swym niezawodnym kunszcie, ale obie sceny kajania się przed Bogiem, tak znakomicie stworzone przez Aleksego Tołstoja, wypadły wręcz zakłamanie. Iwan Groźny — człowiek w życiu plugawy i mały, ale sam pasujący się na wielkiego, małym usiłuje być wobec Boga i w tem tkwi jego tragedja. Stępowskiego rolą było właśnie w tej tragedji podnieść wielkość cara, tymczasem car-Stępowski jakże małym okazał się w tych scenach wobec widowni.

Na szczęście starczyło przedstawieniu atutów, ażeby przyciągnąć widza. Są nimi: piękno utworu, barwność i bogactwo kostjumów, oraz reżyserja, jak również sama postać historyczna cara o nieśmiertelnym, acz tak niesamowitym przydomku.

Utwór napisany w dobie romantyzmu ma w sobie poza walorami wielkiej poezji i wszystkie przywary tej epoki, a więc przedewszystkiem ogromny w stosunku do dzisiejszości nadmiar słowa. Ten właśnie nadmiar przytłaczał wspaniałość konstrukcji dramatu, w którym zwłaszcza scena śmierci cara na tle karnawałowej arlekinady należy do najświetniejszych pomysłów poetyckich w literaturze światowej. Przekład Stanisława Miłaszewskiego bardzo piękny aczkolwiek nie dorównywujący tłómaczeniu „Don Juana", cierpiał też miejscami na niedokrwistość, jak oryginał.

Niezastąpiona technika deklamatorska Józefa Węgrzyna, stwarzająca jakże często pozory najgłębiej przeżywanego dramatu i tym razem pokryła psychologiczne niedociągnięcia w postaci podstępnego tatara Godunowa. Liczny poczet pozostałych ról stanowi wyłącznie tło dekoracyjne. Mocniej zarysowali swe sylwetki: Gustaw Buszyński, najczęściej na scenie nieprzekonywujący. dał roli Szujskiego wiele wyrazistości; Artur Socha w scenie odczytywania carowi raportu z pod Pskowa, wytworzył nastrój dosadnie malujący sytuację. Sporo serdecznego ciepła miał Zacharin Feliksa Norskiego. Pozostali wykonawcy przesunęli się przez scenę bez głębszego wrażenia, natomiast Bogusław Samborski wywoływał odrazę do kreowanej przez siebie postaci posła polskiego Haraburdy—karczemnego warchoła, pijanicy i zabijaki. Bardziej jeszcze raził Bronisław Dardziński w roli Bitiagowskiego.

Reżyserja Karola Borowskiego, „speca" od wielkich historycznych panoram dramatycznych stała na wysokości zadania w scenach zbiorowych, które potraktował dobrze malarsko, ale nie dał im dostatecznej prawdy życia.

Dekoracje Karola Frycza mało miały w sobie z bizantynizmu, były natomiast rozbrajająco rewjowe. Muzyka Jana Maklakiewicza taka sobie.

„Nietoperz" — w Teatrze Polskim

Inscenizacje operetkowe Reinhardta nie są żadnym krzykiem mody. Mistrz ów pracował na tej niwie już parę lat przed wojną.

Równie dawno sięga współpraca z operetką innych podobnej miary co on reżyserów, takiej samej zażywających sławy pisarzów. muzyków, plastyków, wreszcie aktorów i śpiewaków. Udekorowanie R. przez króla duńskiego najwyższą odznaką państwową właśnie za inscenizację „Nietoperza" nie było pierwszem wyróżnieniem go za pracę dla operetki — i nie on jeden dostąpił takiego zaszczytu w tej dziedzinie.

Praca dla operetki honorowana była nie wyłącznie w Austrji, którą z tego powodu uważamy za kraj trochę groteskowy. Składano jej (operetce) hołdy nieomal we wszystkich krajach zachodnich — i to bynajmniej nie w czasach monarchistycznych, lecz również w powojennym okresie demokratycznym. Jedynem państwem, które chciało operetkę, jako twór „burżuazyjny" całkowicie z teatru wyrugować, była Rosja Sowiecka. Lecz oto okazało się, że operacji tej nie jest w stanie dokonać nawet czerwony regime — i po dwóch pierwszych latach rządów ten typ widowiska zawładnął teatrem bolszewickim ze zdwojoną siłą, rozbijając swe namioty na połowie bezmała scen.

Wolno krytyce być uszczypliwą (z tem „wolno" to właściwie nie bardzo wolno) ale publiczność zawsze przejdzie obok uszczypliwości conajmniej z lekceważeniem.

„Nietoperz" osiągnie wielką ilość przedstawień, a jeśli inne operetki wystawione w Teatrze Polskim zdystansują go, to jedynie z tej przyczyny, że walce straussowskie któremi operetkę odrobinę przeładowano, stały się dzięki passie na króla trzyćwierciowego taktu nieco nazbyt osłuchane.

Musimy zaznaczyć zgóry, że przedstawienie miało braki, które jednakowoż mogły razić jedynie znawców oraz bardzo wybredną publiczność. Szorokie jej rzesze będą uczęszczały na to widowisko tłumnie, bawiąc się na niem wybornie.

Dwoma zasadniczymi brakami są: zupełnie niewystarczający komplet orkiestrowy — oraz błędne nastawienie spektaklu przez reżysera na ton jaskrawej groteski. Pierwszy błąd tuszował dyr. Zdzisław Górzyński z jemu tylko właściwym talentem. On też był kulminacyjną postacią wieczoru. Błąd drugi maskowały talenty kilku wykonawców. Na scenie odegraną została płaska farsa, gdy tymczasem wytworna muzyka Straussa domagała się może nie nazbyt mądrej, ale za to podobnie wdzięcznej, karnawałowej. eleganckiej komedji.

Znakomity poeta Juljan Tuwim, tłomacz bardzo licznych libret, dał i tym razem teksty śpiewów wyborne, w prozie natomiast obok konceptów świeżych powtórzył nadmierną ilość kawałow w operetce zużytych, a nadto przeflancował zbytecznie nie mieszczące się w ramach libretta djalogi w stylu „Qui pro quo" i „Bandy". Pomimo to praca jego osiągnęła znaczny i zasłużony sukces.

Z pośród wykonawców najbliższymi stylu Straussa byli: Maryla Karwowska i Roman Niewiarowicz.

Jedna z najznakomitszych naszych śpiewaczek operowych, primadonna operetki w Teatrze Wielkim, niepospolicie urodziwa Maryla Karwowska uczyniła tak olbrzymie postępy w grze komedjowej (zaledwie półtora roku pracy na niwie prozowej!) że po Rozalindzie nie można jej nie rokować wspaniałej przyszłości. Haft najdelikatniejszych niuansów przypadł w udziale w pierwszym rzędzie jej. Partnerzy Karwowskiej wygrywali cały szereg pozycyj za pomocą świetnych tricków, ją natomiast cechował umiar, dyskrecja i pastelowość w podaniu każdej kwestji, tudzież w mimice i geście. Śpiew jej stał ponad pochwałami — tak samo dykcja.

Drugim i ostatnim reprezentantem wiedeńskości był Niewiarowicz. On jeden pamiętał że akcja „Nietoperza" rozgrywa się w C. i K. kurorcie pod Wiedniem.

Bonza-Zelwer tak rozkazał, więc znakomity i jeszcze raz znakomity aktor Eugenjusz Bodo skupiał uwagę całej widowni na sobie, aczkolwiek rola von Eisensteina wymagała djametralnie innego potraktowania. Sprawiedliwość każe przyznać, że każda kwestja, a nawet każda pauza u tego aktora była śledzoną przez widza z całą uwagą, a 75% braw zebrał z tą samą łatwością.

z jaką przypadały mu one w tej samej ilości w „Jimie i Jill".

Ludwik Lawiński potrafił zdobyć się w mgnieniu oka na całkowite puszczenie w niepamięć zmarnowanych lat w rewji. Oto jeszcze jeden przykład, z jaką pasją powracają aktorzy na deski teatralne. Lawiński debiutował wprawdzie na estradzie we lwowskich podziemiach, ale znaczniejszą część swej karjery scenicznej spędził w teatrach i to w dobrych teatrach.

W t. zw. klasycznej roli Froscha ujrzeliśmy Aleksandra Zelwerowicza. Tym razem vis comica postaci dozorcy więziennego nie posiadała siły, która winna była górować w całym spektalu. Zelwerowicz pozwolił wyprzedzić się innym, tem niemniej swą wysoką klasą aktorską i on przyczynił się do świetnego wrażenia całości.

W innej jeszcze roli komicznej, doktorze Blindzle spisał się dzielnie Kazimierz Fabisiak, zaś w następnych przedstawieniach równie dobrze wykonawca, którego nazwisko dyrekcja uważała za stosowne w programach pominąć; sukces obydwu był tem zasłużeńszy, że rola jąkały odznacza się monotonją, którą jednak pyszny dowcip Tuwima w randze znacznie podniósł.

Bolesław Mierzejewski zadebiutował w komicznej roli z pełnem powodzeniem.

Maneta Radwanówna w arcybogatej w tradycje Adeli prócz ładnego i dobrze wyszkolonego głosu dała jedynie pewną dozę wdzięku.

Z jaknajsympatyczniejszej strony przedstawił się Andrzej Bogucki.

Oddzielne słowo krytyki należy się Marjuszowi Maszyńskiemu. Ponieważ hasłem. nawet nadużywanem, w dzisiejszych przedstawieniach operetkowych jest walka z t. zw. stylem operetkowym (czytaj: szablonem), powinno było najbardziej widownię zdziwić, że właśnie Maszyński, najpoważniejszy w obsadzie „Nietoperza" aktor, odtwórca bohaterów Shawa, Don Kiszota i Cyrana, był jedynym wyrazicielem dawnego stylu operetkowego, i to nie tego pierwszorzędnego.

Rozgłaszanego po mieście i w prasie królewskiego przepychu nie widziałem. Salony w książęcej rezydencji były coprawda wymalowane dość gustownie, ale skromność ich wyglądała już nazbyt „kryzysowo" — afisz natomiast wyraźnie mówił o latach 70-tych.

Dwie rzeźby, para młodych bogów, Parnel i Halama, tancerze wyjątkowi, jedynie dlatego nie wywarli należytego wrażenia, ponieważ dali uwieść się akrobatyce, która powinna była zabić Straussa, jeśli zwyciężyć miał taki taniec. Tymczasem Strauss wyszedł cało, ale para baletowa poniosła porażkę.

Kończąc ocenę widowiska muszę raz jeszcze pochylić czoło przed fenomenem jakim jest Zdzisław Górzyński. Zaś do dyr. Szyfmana i S-ki skierować słowa otuchy: „Czyńcie panowie tak dalej, jeno odważniej i z większym pietyzmem.

Mnie jak każdego serdecznie uraduje wiadomość o ewentualnej wielkiej u Was premjerze dramatycznej, ale bardziej jeszcze zmartwi jeśli na tym arcydziele teatr Wasz świecić będzie pustkami. Zatem do jesieni 1932 r. oczarowujcie nadal Warszawę wzorową operetką".

„Dziewczęta w mundurkach" — w Teatrze Kameralnym

Sztubacy i pensjonarki to na scenie stuprocentowy pewniak. „Przebudzenie się wiosny", „Szkoła", „Młody las", „Sztuba", nawet „Dzieciaki" —toć to przebój w przebój. Jeśli do tego dodamy, że „Dziewczęta" są zręczną i głośną bulwarową, erotyczną „sztuczką" ubraną w pensjonarski mundurek, — nikogo nie zdziwi, iż utwór Krystyny Winsloe osiągnął w metropoljach świata taką kasowość.

Miłość homoseksualna i lesbijska dla scen paryskich nie jest nowością, nie mniej jednak interesuje ona stolicę świata z jednakową zawsze siłą. New York przeszedł ewolucję pojęć etycznych w tempie bardzo szybkiem i dlatego sztuki, na powyższym osnute temacie słuchane są tam dosłownie z żarłocznością. W purytańskim Londynie podważanie obyczajności datuje się dopiero od 7 lat i przybiera tempo „prestissimo". Dla Niemiec w których oficjalnie objawy te i tematy były i są tępione z całą bezwzględnością (dlatego może nieoficjalnie największe rozprzężenie seksualne tam właśnie kwitnęło najbuj-

niej)—reportaż Winsloe narobił najwięcej wrzawy. W czerwonym Leningradzie czy Moskwie zagadnienie to stanowi codziennie strawę duchową i podstawę etyczno - obyczajową i „Komproswieta" i „Komsomołu."

Dla teatralnej Warszawy jest lesbos całkowitą nowością. Oczywiście masa wrzawy, tasiemcowe recenzje, dyskusje, i w rezultacie wyprzedana co wieczór widownia. Czy źle jest, że tak się dzieje? Bynajmniej. W miłości lesbijskiej jeśli ona tylko jest szczera mieści się taka sama głębia piękna jak w każdej innej prawdziwej miłości, a ze strony estetycznej jest ona może nawet piękniejszą. Dodajmy, że miłość ta w omawianej sztuce jest nadto szczerze wzruszająca.

Atoli nie wolno zgodzić się na hipokryzję, na podstępne mieszanie pojęć. Autorka wywiesiła sztandar z hasłem naprawy systemów pedagogicznych, walki z zakłamaniem społecznem. Tymczasem z zasadniczego sensu sztuki wynikałoby że wszystkie młode dziewczęta winny być wychowywane w kierunku zboczenia seksualnego, a tem samem załgane w stosunku do normalnego rozwoju życia kierowanego prawami natury. Buntujących się przeciw bezduszności zakładów wychowawczych duszyczek dziewczęcych pokazano w utworze tym cały szereg — a jednak bohaterką jego ustanowiła autorka li tylko i wyłącznie młode biedne stworzenie o anormalnym pociągu płciowym.

Czemuż to nie pokazano, że tragedją jest dla dziecka nauczanie go szpiegostwa rówieśników? że tragedją dlań jest iż od Boga i religji, przyrodzonych i umiłowanych przezeń świętości, wskutek bezdusznych, zmechanizowanych obrządków odtrąca się je miast przybliżać? że rodzone siostry czy braci rozłącza się w zakładzie ze względu na różnicę wieku wtedy gdy w domu rodzicielskim zżywali się razem? że pod grozą gniewu bożego wyrywa mu się z rąk owiane najczystszym duchem chrystjanizmu arcydzieła literatury, wciskając jednocześnie straszliwe propagandystyczne ramoty lub wręcz zbrodnicze sensacje? (patrz wykaz dzieł poleconych przez Ojca Pirożyńskiego którego prawdopodobnie nie brak w rodzimem oczywiście wydaniu niemieckiem).

Tragedja Manueli, niestety nie może stanowić dostatecznej przeciętnej nieszczęść dziewczęcia wtłoczonego w ramy zastarzałego systemu wychowawczego.

Reforma na tym odcinku życia musi przyjść do podstaw a dlatego należy mieć oczy szeroko otwarte na wszystkie przejawy traktując zagadnienie wyjątkowo subtelnie i poważnie. Nie wolno natomiast zaprawiać go obłudą i czynić zeń widowiska o typie taniego melodramatu pomieszanego ze stylem grandgiugnolowskim. Na pewną korzyść autorki trzeba stwierdzić, że swe kłamstewko (inaczej nie byłaby kobietą) potraktowała dość dyskretnie.

Literackie walory utworu nikłe.

Sztukę przetłomaczyła językiem bardzo prostym (z nieznacznemi jedynie skazami) bardzo utalentowana aktorka Irena Grywińska; wyreżyserowała Zofja Modrzewska. O pracy jej wystarczy powiedzieć, że przedstawienie to należało do najbardziej udanych w ostatnich czasach. Ze sceny płynęło na widownię słowo mówione szczerze, wszystkie sytuacje były naturalne, każdy nastrój skupiony i głęboki. Dekoracje Zofji Węgierkowej aczkolwiek pozbawione koniecznego realizmu konstrukcją swą okazywały różnorodnej akcji wiele pomocy.

Na łamach całej prasy, na ustach wszystkich interesujących się teatrem znajduje się nazwisko Jadzi Andrzejewskiej. Dosłownie nie przypominam sobim ażebym w mem życiu spotkał się był już z takim ogromem superlatywów.

Panna Jadzia trafiła na wyjątkowo szczęśliwy dla siebie okres: posuchy w młodej żeńskiej generacji aktorskiej.

I kto wie?... może istotnie jest tą pierwszą? Powiadam „może", gdyż rola Manueli aczkolwiek posiada dość rozległą skalę odcieni psychicznych, nie jest jedak w stanie zawrzeć w sobie wszystkich pierwiastków, a tem samem dać sumy zdolności aktorki.

Panna Jadzia nie jest, jak chce tego prasa, żadnem „cudownem dzieckiem", a właśnie jest skończoną aktorką. Osóbka jej nie sprawi nam już żadnej przykrej niespodzianki, iść będzie od sukcesu do sukcesu. Niema w jej interpretacji czynnika podświadomości, gdyż na całej linji wygrywa technika i co jeszcze ważniejsze zwycięża uczucie. Zawdzięczając pierwszej podziwiamy fenomenalną gestykę,

drugiemu zaś niespotykaną szczerość i głębię akcentów dramatycznych. Jest przytem tak urodziwa i przezgrabna, że czarami tymi może pociągnąć i rozpromienić nawet... kobiece serce.

Tuż obok Andrzejewskiej wyróżnić należy Irenę Grywińską, miłosny ideał Manueli. Ideał ten w samej rzeczy zasługiwał na uczucie pensjonarki. Grywińska nietylko reprezentowała wybitną urodę, lecz również podbijała serdeczną prostotą.

Zkolei wymienić należy brawurę i szczery humor wysoce utalentowanej Klary Sarneckiej.

W rzędzie najbezpośredniejszych talentów postawić trzeba też Stefanję Kornacką. Jej Edelgard rozrzewniała. Świetną tragiczkę Ewę Kuninę, pamiętamy wszyscy z wielkich kreacyj, do których rola Przełożonej stanowi drobny przyczynek.

Z pozostałego tła najplastyczniej wyróżniły się Krzymuska, Marja Hertzowa, Irena Gruszecka i Ludw. Śniadecka.

C.

„Kapitan z Köpenick" — w Teatrze Ateneum

Jeszcze jeden reportaż!

Doprawdy kulturalne społeczeństwa, miasta o starej kulturze teatralnej mają go już dosyć. Narodził się wraz z ekspresjonizmem w dotkniętych po klęsce wojennej prostracją umysłową Niemczech. Wieloobrazowość na scenie da się zastosować z dobrym skutkiem jedynie w widowisku o błahej treści, którą pokrywa się częstą zmiennością kostjumów, barwnych dokoracyj i t. p. akcesorjów. Tam gdzie myśl twórcza, zagadnienie czy idea głęboka ma górować, wszelka kalejdoskopowość rozprasza uwagę widza, częste przerwy powodują zatracanie wątku akcji, a rezultat jest ten że widz w pamięci zachowuje li tylko ostatnią scenę.

Nawet oparte na pierwiastku „deus ex machina" sztuki sensacyjno kryminalne nie gonią za tanim efektem reportażowym.

Najgorsze jednak jest to że tego typu utwory dramatyczne jakże daleko odbiegają od literatury—identycznie tak samo jak pismo brukowe. Dla sztuki nie ma w nich miejsca!

Sentencja pisma brukowego choćby najbardziej patetycznie podana bezpośrednio po opowiedzeniu zbrodni czy plugastwa ze wszelkimi szczegółami, przejść musi bez echa. Chora strona wyobraźni czytelnika została bowiem podniecona do tego stopnia, że już o istnieniu morału nie chce on wiedzieć. Zresztą reporterowi o to właśnie chodziło.

Gdyby morał miał się utrwalić w umyśle musiałby być podany lekko, popularnie ale poważnie, analitycznie. Identycznie to samo da się powiedzieć o reportażu teatralnym ograniczającym się do podkreślania i stwarzania momentów najjaskrawszych, najdrastyczniejszych, kosztem zdrowego wychowawczego sensu.

Jeśli mielibyśmy wyciągnąć zdrową myśl z „Kapitana z Köpenick" musielibyśmy wnioskować, że autorowi chodziło o podkreślenie ujemnego wpływu rygorystycznej soldateski i reakcji jaką ona wytwarza w społeczeństwie.

O ile z tą myślą flancowano sztukę na nasz grunt chcąc podkreślić tem samem szkodliwość poczynań i zapędów rygorystycznych u nas to można wytrzymać. Należy tylko stwierdzić że np. w faszystowskich Włoszech sztuka ta nie przeszłaby... a przecież kierownictwo teatru przy ul, Czerwonego Krzyża stale narzeka na cenzurę,

Sztuka poszła—znaczy to więc iż osiągnęła zamierzony propagandystyczny cel bez przeszkód. A na korzyść publiczności uczęszczającej na nią trzeba zapisać, że przekładając lichy reportaż pacyfistyczny w Ateneum nad niezłe nawet sztuki o typie obojętnym w innych teatrach daje dowód swego w tym kierunku uświadomienia i wyrobienia. Oczywiście nie sam pacyfizm jest tym czynnikiem który zapełnia co wieczór salę na Czerwonego Krzyża... ale o tem potem.

Urodził się w lichej niemieckiej mieścinie. Wychował się byle jak i został nędznym szewcem-łataczem, Nie wiedział absolutnie nic o tem, że między innymi organami swego ustroju ma silnie rozwinięty zmysł obserwacji i... gruczoł przestępczości. Taki gruczoł rozwija się ściśle współmiernie do rozwoju organizmu czy posiadacz jego chce czy nie chce i oczywiście w życiu owego posiadacza czyni swoją destrukcyjną robotę. Jeśl

człowiek przeciwstawi mu wysoki intelekt i etykę, gruczoł „dokazuje" mniej, jeśli nie ma odpowiednich warunków zwodzi posiadacza na manowce drobnego świństwa i wycierania kryminałów, wreszcie w atmosferze podatnej powoduje wielkie zbrodnie. On jednak rządzi swym właścicielem.

Tak było z szewcem z Köpenick. Jest rzeczą dla doby obecnej wybitnie charakterystyczną i ogromnie niepokojącą, że na bohaterów sztuk i powieści pasują autorzy typy o charakterze wyłącznie lombrosowskim i w wyczynach ich dopatrują się szczytu wielkości. Standardyzacja doszła do absurdu i przedziwnie skojarzyła się z pauperyzacją. W jednym i tym samym organie na jednym i tym samym odcinku życia, w jednem i tem samem dziele wysławia się obok siebie jakże niewspółmierne wartości! Bohaterstwo żyjącego jeszcze bojownika przeszłości zestawia się z wyczynem szybkobiegacza, zasługę uczonego z diwą rewjową czy kinową, wielki wyczyn i tragedję lotnika z najmodniejszem dziś yo-yo. A wszystko podlewa się jednakowo pikantnym sosem chamskiej wrzaskliwej reklamy — jakgdyby komuś specjalnie zależało na ostatecznem pomieszaniu pojęć i wartości. Im zaś objekt szmatławszy — tem reklama większa — zwłaszcza jeśli idzie o teatr.

Szewca — kapitana — przestępcę podniosło się do wielkości bohaterstwa, by dowieść, że społecznie tak jak jest — jest źle. Grzmi się na apel by zło wykorzenić i przystąpić do naprawy. A stać się to ma dzięki przykładowi płynącemu właśnie z życia szewca.

Biedny kryminalista pęta się niezliczoną ilość obrazów po scenie, wyczynia swe łajdactwa, nawet wielkie, budzi politowanie, obrzydzenie, czasem swemi perypetjami wywoła śmiech, nawet podziw, w najlepszym razie litość. Natomiast morał całkowicie djabli wzięli.

Są przecież w historji potężne typy reformatorów społecznych, którzy życie całe walce z niedomogami systemów socjalnych poświęcili. Czyżby w bujnym ich żywocie nie można było znaleźć ani jednego dość wielkiego momentu dramatycznego, by na nim osnuć sztukę o tendencji moralizatorskiej?

Czy doprawdy szewc z Köpenick bardziej się nadaje na bohatera od świetlanej postaci Jana Jaures'a?

Droga do naprawy wiedzie przez przykłady szczytne, ideje wielkie, ale nie przez popularyzowanie łajdactwa i zbrodni. Szanowni Panowie Dyrektorzy, wielcy aktorzy oraz reformatorzy teatru: Adwentowicz, Jaracz, Szyller winni to sobie uprzytomnić i o tem pamiętać.

Powiedziałem, że nie same przesłanki pacyfistyczne tej sztuki są czynnikiem przyciągającym widza. Oczywiście, że nie. Bodaj większym czynnikiem w tej mierze jest genjalna gra Stefana Jaracza, który potrafi wywołać swemi kreacjami podziw widowni dla drobnych tragedji i łamań się psychicznych właśnie ludzi małych, szarych, z tłumu. Szczęśliwie dla Ateneum złożyło się, że Jaracz postanowił zabrać głos osobiście, bo inaczej śmiem twierdzić, że wkrótce z teatru tego zrobiłoby się jeśli nie ghetto to koterja. Zespół cały, jak i w innych sztukach, robił wszystkie celowe wysiłki by jaknajbardziej w grze harmonizować się z mistrzem toteż specjalnie wyróżniać kogoś w Ateneum byłoby niesprawiedliwością.

Reżyserja Leona Szyllera jak zawsze ciekawa i pomysłowa. W kostjumach wnętrzach i akcesorjach należałoby zachować większą prawdę historyczną.

„Przystań zbłąkanych" — w Teatrze im. Żeromskiego

Fantazja pani Dąbrowolskiej nie nastręcza tematu do dociekań, bo zrodzoną została z „szaniawszczyzny". Powiedzmy to szczerze i otwarcie: sztuki Szaniawskiego pozują jedynie na głębię; mają jeszcze i tę słabą stronę, że rozwiązują konflikty kompromisowo. Jeżeli, snuje się tylko bajkę — jest wszystko w porządku, jeśli jak Jewreinow głosi się hasło uteatralnienia życia stwarzając w ten sposób pewien program—rozumiemy; ale po co załgiwać życie bajką, a bajkę życiem? — Czy po to żeby w konkluzji dowiedzieć się „że we fraku należy przychodzić dopiero po 7 wiecz?" („Ptak").

Szaniawskiego pasowano na poetę i nawet nagrodzono, a przecież poezja tak kłóci się z kabotyństwem.

U Dąbrowolskiej nie było zakłamania, ale za to zabrnięcie jakże głęboko w bezradności.

Dama w balzakowskim wieku na podłożu histerycznem cierpi na nerwy. Trzebaby realistycznego zabiegu w stylu d ra Boy'a, cóż kiedy okoliczności nie sprzyjają. Ale natomiast, jak u Szaniawskiego, zjawia się „ptak" — nie student wprawdzie ale pilot... i zaczyna się bajka! On mówi jej o gwiazdkach z nieba — a ona podobno zaczyna wierzyć. Wszystko jak dotąd dobrze. Naraz on musi odlecieć. Zdawało by się że jest moment dramatyczny. Gdzie tam! On poprostu leci po gwiazdę! Można i tak. W rezultacie on spada i zabija się. Bęc! Myślimy: jest tragedja! No i w imię prawdy życia mamy prawo tak myśleć. Tymczasem autorka koniecznie chce żeby on się zabił a ona skutkiem tego właśnie wyzdrowiała. Ale gdzież szanowna autorka podziała życie, to żywe życie? Fantazja czy bajka ma swe prawo o tyle o ile zapładnia życie. Jeśli dzieje się inaczej nie dzieje się nic.

W „Nic" wystąpiła Irena Solska po raz pierwszy uświetniając swym udziałem widowisko w teatrze na odległym Żoliborzu. Była świetna.

„Sprawa Moniki" — w Teatrze „Reduta"

Istnieje w Warszawie wielce zasłużony i uczęszczany ale równocześnie zakonspirowany teatr.

Stwierdzamy iż grana tam sztuka Morozowicz - Szczepkowskiej jest interesująca, napisana z dużym talentem i koncertowo grana.

Konspiracyjna atmosfera otaczająca szczelnie teatr zobowiązuje nas do nieujawniania tego co się dzieje w pewnych podziemiach przed szerokiemi rzeszami naszych czytelników.

Jednak „Sprawę Moniki" polecamy

„Krakowiacy i górale", „Księżniczka chińska" i „Pan Damazy" — w Teatrze Artystów

Nowy, olbrzymi budynek teatralny, wzniesiony niepospolitą energją jednego właściwie człowieka, osławionego Jana Pawłowskiego, pomimo współpracy świetnych nazwisk aktorskich i reżyserskich, mimo imion Bogusławskiego, Gozziego i Zegadłowicza, — nie znalazł najmniejszego oddźwięku śród bywalców teatrów. Placówka świeci pustkami i dni jej są policzone.

Nie stało się tak bez racji.

Utwór Bogusławskiego i Kamińskiego choruje na taką anemję akcji, iż żywiej zainteresować dzisiejszego widza nie jest w stanie. Śliczna baśń Gozziego posiada cały skarbiec oryginalności i wiele poetyckiego polotu ale dla tej właśnie poezji nie masz za grosz miejsca w sali nieakustycznej, wszystkimi swymi warunkami predystynowanej do widowisk, opartych głównie na walorach wzrokowych. W programie tego teatru mieścić się powinny w pierwszym rzędzie spektakle baletowe, feeryjne, pantomimowe.

Ponieważ repertuar ten z założenia swego musi uwzględniać w wysokiej mierze i stronę muzyczną, starczyłoby poddostatkiem pierwiastków zaspokajających upodobania widza. Celem rozszerzenia wymienionych ram, dałoby się zmieścić w nich jeszcze t. zw. wielką operetką amerykańską, ostatecznie tak popularne w Paryżu widowiska historyczno - rewjowo - muzyczne. (Maurycy Rostand).

Trzymając się takiej wytycznej mogli byli Artyści z większem powodzeniem zastąpić „Krakowiaków" widowiskiem baletowem o typie „Pana Twardowskiego", zaś „Turandot" wznowieniem jakże znakomitej „Sumurun". Całkowitą dezorjentację u publiczności wprowadziły plany p. Lorentowicza, który zapowiedział „Androklusa i lwa" Shawa i „Akropolis" Wyspiańskiego—oraz konkurs na utwór dramatyczny zostawiający autorom zupełną dowolność tematów bez wskazania linji po której teatr zamierza kroczyć. Eklektyzm, tak pożądany w każdym wielkim teatrze na scenie przy ul. Karowej jest nie do przyjęcia. Najszersze, w ścisłem tego słowa znaczeniu masy, poprą zdecydowanie tylko swego „pewniaka", a takim jest wartość wzrokowa spektaklu przy interesującej lecz łatwej fabule.

„Krakowiacy" mieli jedynie barwność. Istotnie kostjumy (Stanisław Dąbrowski) były imponujące. Dekoracje (M. Różański i J. Jarnutowski) zwłaszcza w akcie III-im i prologu zniewalające. Wątłą muzyczkę Kurpińskiego Stanisław Nawrot podał w najlepszej formie.

Reżyser inscenizator Zygmunt Nowakowski (pomimo przeładowania pomysłami) miał wielką mnogość momentów szczęśliwych wywołujących szczery śmiech.

Równocześnie jako autor prologu i epilogu dał próbę świetnej znajomości psychologji słuchacza oraz sprawdzian swych wybitnych zdolności literackich.

Z zespołu aktorskiego wyróżniali się przedewszystkiem ci, którzy w swym dorobku aktorskim mają pracę w wodewilu i operetce: Pelagja Relewicz-Zlembińska, Mieczysław Borowy, Bolesław Rosłan, Edmund Szafrański i Marja Klimaszewska. Wszystkich ich cechowała brawura, swoboda i temperament. Był duży efekt przy całkowitej prostocie środków. Dołączał się do nich szlachetny patos Marjana Wyrzykowskiego. W momentach muzycznych wybijał się z tła Tadeusz Laskowski pięknym swym śpiewem.

Pomimo tak licznych plusów widowisko „nie chwyciło".

O winie stanowiły brak akcji i straszna pustka treściowa.

W „Księżniczce chińskiej" nie było nawet takiego bogactwa. Wielkie walory tekstowe autora i tłomacza (Gozzi-Zegadłowicz) zaginęły bez reszty pod sklepieniem nieakustycznej widowni.

Do ucha słuchacza przedostawały się pogłosy nastrojowej i pięknej ilustracji muzycznej F. Bussonie'go. Mocne kreacje aktorów z Stefanją Jarkowską, M. Wyrzykowskim i Tad. Frenklem na czele rozbijały się o chłód publiczności, która kategorycznie żądała w tym teatrze innych zgoła wzruszeń. Wreszcie „Pan Damazy" Blizińskiego do reszty odstrychnął widza od Karowej.

Na znakomite kreacje mistrza Mieczysława Frenkla w takim repertuarze widz zawsze tłumnie uczęszczać będzie, ale... do innego teatru.

„Bal w Operze" — w Teatrze Wielkim

Po nazbyt długo trwających ceregielach Teatr Wielki zaadoptował operetkę.

Po wojnie opery w całym świecie, wyłączając Italję, przyznały operetce prawo obywatelstwa na swych scenach. Uczyniły tak na skutek kryzysu w swej współczesnej twórczości. Już na progu czasów powojennych publiczność dla jednych, krytyka fachowa dla innych względów wypowiedziały służbę swą dramatowi muzycznemu. Ojczyzna filozofów — Niemcy — pierwsza rozpoczęła kampanję przeciw przygniatającej supremacji pierwiastka filozoficznego w muzyce. I wślad za krajami germańskimi wszyscy jęli gwałtownie odrestaurowywać Verdie'go.

Świat, spragniony melodji, począł pić ją pełnymi haustami. Współcześni kompozytorowie mieli za zadanie zaciągać się w służbę melosu. Pokazało się jednak, że ani jednemu z pośród nich nie starczyło talentu. Przystępnych melodyj zabrakło ich sercom. Zamiast na przeciąg okresu przejściowego zawezwać na pomoc operetkę, za złym podszeptem mody udali się po sukurs do rewji. Zachowując w muzyce konstrukcję opery, sięgali po ultra nowoczesne pierwiastki widowiskowe — i powstała taka kakofonja, że publiczność całe to zakłamanie odrzucił z miejsca i bezpowrotnie.

W tym to momencie jedynym ratunkiem stało się otwarcie podwoi naoścież — operetce.

Warunki sceniczne operowego teatru i gusta jego publiczności wskazują wyraźnie, jaki to repertuar operetkowy powinien być uwzględniany w operze. Albo wielkie ensemble'owe utwory Suppe'go i Lecocq'a, albo dające szerokie pole do popisu orkiestrze i parze śpiewaków przelewające się od bogactwa melodyj kompozycje L-hara.

Muzyka Heubergera w „Balu w operze" nie jest niczem innem, jak delikatną, wytworną, lekko szkicowaną ilustracją bardzo płytkiej komedyjki. Ponieważ napisaną została z wielką kulturą, więc odnosimy się do niej z całym należnym jej respektem.

Znakomity wiedeński krytyk Juljusz Korngold z entuzjazmem powi-

tał „Bal" na deskach Opery Państwowej. Mojem skromnem zdaniem utwór ten nie może być predystynowany do opery. Zwłaszcza u nas w Teatrze Wielkim artyści czuli się w tej operetce bardzo nieswojo. Możnaby przyznać, że jest to dobra szkoła dla rozwoju zdolności aktorskich młodego pokolenia śpiewaków, zgódźmy się jednak, że stołeczna opera pod żadnym pozorem nie może odgrywać roli studja.

Wynieśliśmy sporo zadowolenia stwierdzając iż pp.: Marja Przygodzka, Lucyna Szczepańska i H. Terenkoczy-Jastrzębska posiadają już dziś znaczną swobodę i sporo zacięcia operetkowego. Zwłaszcza pod adresem Przygodzkiej zaryzykowałbym twierdzenie, że jest to duży talent obiecujący nam w przyszłości niejedną pyszną rolę w komedji i farsie. Zjawiskiem efektownem była Olga Olgina, miłem Janina Orłowska.

Wybitna kultura śpiewacza, świetne warunki zewnętrzne i wielki wdzięk, wyróżniające Adama Dobosza wskazują na to, iż dyrekcja teatru powinna by umiejętniej wykorzystywać repertuar operetkowy z racji na posiadanie w zespole tego artysty, Raz już posługiwała się temi przesłankami w stosunku do zeszłorocznej swej divy Maryli Karwowskiej wystawiając dla niej „Napoleona i Teresinę" i jak się okazało zbytnio kroku tego nie powinna by-, ła żałować.

Jerzego Dusmenil bardzo ładnie zaśpiewał Janusz Popławski. Beaubuisson'a grał Juljan Krzewiński.

Na tle ohydnej dekoracji drugiego aktu rozwinął Piotr Zajlich niekończące się w czasie divertissement baletowe. Wybór kompozycyj muzycznych, dokonany z jawną uszczypliwością, ażeby Ryszarda Heubergera doszczętnie pogrzebać, uczynił swoje. W operze brak kultury muzycznej szczególnie musi razić. Wydaje mi się nieprawdopodobnem ażeby ponosił tu winę dyr. Jerzy Sillich, którego pietyzm dla partytury kompozytora jest mi dobrze znany i któremu za poprowadzenie „Balu" należą się słowa uznania.

W wymienionych wkładkach baletowych wyróżnia się właściwie tylko Sabina Szatkowska w pysznie kreowanym tańcu hiszpańskim. Niepospolity talent największej naszej tancerki Haliny Szmolcówny w sposób niewytłomaczony przeszedł bez najmniejszego wrażenia.

Przekład opertki horrendalny.

„Podróż poślubna pana dyrektora" — w Teatrze Letnim

Wiedzieliśmy, że będzie to debiut Adolfa Jana Hertza na terenie farsy i stwierdziliśmy, że debiut ów nie udał mu się na całej linji. Farsa wymaga olbrzymiego labiryntu zabawnych i nieoczekiwanych sytuacyj a jeśli są one poparte dowcipem słownym, pozostanie zawsze bardzo pożądaną rozrywką. Od bohatera do najmniejszego epizodu wszystkie postacie farsy muszą wylegitymować się swą niezbędnością i brać udział w wyścigu o laur aktorski przy równych szansach zwycięstwa. Hertz napisał komedyjkę z trzema osobami i ani jedną rolą.

Ośmnaście pozostałych epizodów —to tłum statystów. Jeden słowny kalambur i dwie dowcipne sytuacje oto cały plon tej trzyaktowej komedji, której nadto ostatnia odsłona w pierwszej swej połowie robiła wrażenie chybionego melodramatu.

Dyrekcje teatrów wiedząc że nie posiadamy talentów farsopisarskich nie powinny narażać autorów na „klapę" powinny też były dokładnie zdawać sobie z tego sprawę iż kilka sukcesów polskich fars nie było niczem innem jak tylko kredytem ze strony publiczności. Kredyt ten zawiódł i póki czas należy niedopuścić do bankructwa. Niechaj Teatr Narodowy nadal służy świetnemu rozwojowi polskiego repertuaru poważnego, a teatr Letni oddajmy jeszcze na 10-cio letnią kadencję w dzierżawę świetnemu dowcipowi autorów obcych.

Śród wykonawców widzieliśmy Władysława Waltera, tęskniącego za jakąś „fajną do odstawienia" rolą. Wszyscy inni tonąc w potokach beznadziejnej nudy zadręczali siebie i widownię bezpłodnemi usiłowaniami wykrzesania choć drobnych iskierek wartości z tego widowiska.

„Hotel rozwodowy" — w Wesołym Teatrze

Dzielnica wolska posiada procentowo największą w Warszawie ilość kinematografów. Dzielnica wolska mająca ongi krwawą tradycję dziś jest jedną z najspokojniejszych.

Jest to wybitnie wdzięczny teren dla teatru o typie popularnym. Niestety placówki takiej na Woli jak nie było tak i niema. Kilkunastoletnia egzystencja teatrzyków p.p. Potrzebińskiego i Stefana Wiecheckiego misji tej nie sprostała. Nie rozporządzali oni ani odpowiednimi funduszami, ani dość obszernymi lokalami. Trzeci teatr, zmieniający w tej chwili nazwę swą po raz czwarty w żadnej ze swych faz nie był teatrem popularnym. Przed dwoma laty uczęszczała doń tłumnie na widowiska rewjowe zblazowana Warszawa. Jak okazało się wkrótce był to jedynie przejściowy krzyk mody. Artyści szyfmanowscy stanowili w tym teatze również magnes ciekawostkowy. Obecnie zainaugurował swój sezon operetką.

W taki sposób teatr nie rozporządzający sceną (bez nieodzownych rozmiarów i urządzeń) może chcieć dawać widowiska teatralne, pozostanie to tajemnicą jego dyrektorów. Postanowiono jednak pójść śladami teatru 8.30. Tu mała scena i tam mała scena... Tylko że na pl. 3 Krzyży mogły by się zmieścić 3 teatry tego samego typu, podczas gdy na Chłodnej egzystencja wytwornej kameralnej scenki będzie zawsze stała pod znakiam zapytania. Z ogromną biedą znalazła by na niej swą rację bytu płaska berlińska „Posse". Wobec braku jednak wielkiego teatru, o zadaniu wychowawczem, domaganie się takiej strawy „artystycznej" nie jest wskazane.

W „Hotelu rozwodowym" z tanią, aczkolwiek melodyjną muzyką Willy Rosena, bardzo smacznie poprowadzoną przez utalentowanego Tadeusza Górzyńskiego zwóciły szczególniejszą uwagę zgrabne i „schlagwort'owe" teksty śpiewów pióra Wiktora Krystjana. Reżyserja — jak donoszą niedyskretne kulisy Z. Ziembińskiego trzymała się wzorów zastosowanych przy ulicy Mokotowskiej. W zespole figurują dwie piękne i zawsze piękne ubierające się: Vera Bobrowska i Loda Niemirzanka, Debiut Bobrowskiej w teatrze wypadł naogół korzystnie.

Niesympatyczna dezinwoltura artystki w rewji ustąpiła miejsca wdrożeniu się w wymogi komedjowe.

Niemirzanka miała pyszną scenę śmiechu i przerażenia, którą (na budce suflera) odegrała z Jerzym Klimaszewskim z ogromnem zacięciem farsowem.

Ten ostatni, obdarzony bez przesady wymarzonymi warunkami zewnętrznymi, tym razem dał zbytnio porwać się jemu tylko właściwemu ogromowi temperamentu. Aktor ten powinien stanowczo znaleźć się w kadrach zespołu jednej z dużych stołecznych operetek.

Stałe postępy, dość znaczne, czyni sympatyczny Aleksander Suchcicki.

Baletmistrz Wiera Pietrakiewicz pomysłowo ułożyła taneczną scenkę zespołową do duetu Bobrowskiej i Klimaszewskiego „Że gdy muzyka tango gra", rzęsiście co wieczór oklaskiwaną.

Dekoracje Geny Galewskiej całkowicie chybione.

Był taki teatr. Miał dyrektora i kapelmistrza w jednej osobie. Miał reżysera i profesora w iednej osobie. Miał afisze, programy, reklamę — jak każdy teatr, nawet publiczność w... jednej osobie. Po kilku dniach swej działalności ogłosił, że daje widowiska zadarmo.

Rezultat — niema teatru,

Była to „Opera Buffo".

W jednoaktowych operetkach w „Zniczu" występuje Józef Redo.

W „Morskiem Oku" duszą się dwa talenty Tola Mankiewiczówna i Igo Sym.

W „Bandzie" kilka piosenek fenomenalnie interpretuje Hanka Ordonówna.

W „Hollywood" bawi na gościnie Marjan Rentgen.

Ku ogromnemu zdziwieniu i zgorszeniu licznych głosów prasy i publiczności, temsamem ku kompromitującemu wstydowi dyrekcyj teatrów — nie uświetniają afiszów żadnej z warszawskich scen komedjowych: Antoni Różycki i Halina Rapacka — nie króluje w operetce Janina Kulczycka. Operetce brak również Elny Gistedt, Xeni Grey, Stanisławy Orskiej i Ireny Jedyńskiej.

Muzyczna rewelacja Warszawy

Warszawa poszczycić się może wybitną atrakcją, tym razem pozateatralną. Jest nią kwintet pod kier. Haliny Adamskiej-Grossmanowej. Pierwszy to zespół który w kawiarni u nas reprezentuje sztukę Bywalcy Lourse'a w należnem skupieniu i z najgłębszą przyjemnością słuchają co wieczór produkcyj stojących na najwyższym poziomie artystycznym. Halina Adamska-Grossmanowa, będąc uroczem pełnem niewieściego czaru zjawiskiem jest przedewszystkiem pierwszorzędną artystką, skrzypaczką obdarzoną niepospolitą intuicją twórczą. Wiadomo iż repertuar kawiarniany nie może składać się z samych arcydzieł, budzi więc podziw ile uszlachetnienia przydaje p. Adamska-Grossmanowa utworom lżejszym. Należy też podnieść jako wielką jej zasługę dobór i układ programów. Zespół u Lourse'a uświetnia jedna z najznakomitszych polskich wiolonczelistek Zofja Adamska. Part fortepianowy spoczywa w dłoniach dyskretnej i kulturalnej planistki H. Zawisławskiej. Kwintetu dopełniają konserwatorzyści: J. Gornowski i Miecz. Pomarański.

? ? ?

Nieszczerze, tchórzliwie mówi się i pisze o istotnej, jedynej przyczynie bezprzykładnej katastrofy, jakiej przesądzonem zostało ulec Teatrowi Artystów.

Stawiajmy sprawę jasno, odważnie. Nie oblagowujmy siebie i innych ziąbem na widowni, na której dawno już jest upał — ani wyłącznie Bogusławskim. Istotnie niefrekwencyjnym— ani złośliwym facecjonistą Nowakowskim. „Pies leży pogrzebany gdzieindziej" — opodal zresztą.

W każdym teatrze wyłączną siłą, by żył, rósł i zwyciężał, jest wiara. Jest bezgraniczne zaufanie jego pracowników do kierujacych nim dłoni. Do serca, honoru i rozumu jego ojców, jego nauczycieli.

Kto mógł w tym teatrze mieć bodaj cień zaufania do dwugłowego sępa, dzierżącego w swych szponach nie jabłko i berło, lecz knut i mieszek srebrników?

Moralny kredyt — oto fundament, którego granitu żaden wstrząs nie obali.

Aktorzy nigdy nie zapomną *Janowi Lorentowiczowi* jego zawsze jednakowej nienawiści do aktorskiego zawodu, niekończącego się pasma krzywd, jakie artystom wyrządzał, a całkowicie doceniając niektóre z zasług p. L. dla naszej krytyki literackiej, nie przestaną drwiąco wzruszać ramionami na widok tej w gruncie rzeczy arcypociesznej, farsowej figurki.

Jakąż moralną ostoją jest dla aktora *Jan Pawłowski*, od długiego szeregu lat nie mający odwagi odparcia tylu, tylu stawianych mu publicznie najcięższych zarzutów?

Jeden herodową brodą z nędznej szopki i szopkarstwem, że posiada wpływy, a nawet tron na olimpie — drugi pejczem trenera z wędrownej budy, — mogli byli teatr otworzyć po to jedynie, ażeby go nazajutrz zamknąć. Tacy samozwańczy carowie panują zawsze krócej niżby chcieli. Podwładni nie potrzebują się zbyt fatygować, ażeby się władzy ich pozbyć.

*

Wiele da się w tym teatrze naprawić, ale dzieła naprawy podjąć się musi wódz mądry, sprawiedliwy, kochający odważny, mocny i nieskazitelnie szlachetny. Który nie będzie „permanentnie chorował na tchórzostwo" — który nie będzie argumentował słuszności swych imperatywów waleniem pięścią w stół i biciem kolegów po kieszeniach.—Nie będzie też megalomański znawca teatru dla mas, wprowadzający na afisz „Akropolisy" przekładane „Dwoma malcami" — nie będzie nim ani karawaniarz w pierogu, wywożący Zasp i zasypujący go w opinji publicznej i w cmentarnym dole — ani dostawca wielu dla teatru trumien, odprowadzający zwłoki „T.A." w urzędowym cylindrze.

Ci panowie — to nawet nie są Rasputiny, — kochani Koledzy z Karowej! I w cuda Rasputina także nie wierzcie — on również był z tej samej co tamci, „ferajny"!

ŁÓDŹ

Spędzałem w niem tygodnie i miesiące i przed tragicznym rokiem czternastym i w czasie światowej zawieruchy.

Odwiedzałem je też w następnej, trzeciej fazie w okresie pozornego błogostanu — oddychające ciszą przymusową — przerażająco spokojne od chwili w której Krezus tron swój obsadził Kryzysem. Nie obce mi ono. Miasto, noszące miano, za czyimż to podszeptem nadane mu z taką zjadliwością — ?

Uciec się do taniej przenośni, zironizować djaboliczną igraszkę słów, kryjącą w sobie tyle poważnej i bolesnej treści, znaczyłoby raz jeszcze podkpić z Łódki, przypominającej ściek raczej, niż rzekę. Znaczyłoby po raz tysiączny w kalambur ubrać, „szmuncesem" nie upstrzyć, lecz opstrzyć chroniczne niechlujstwa samorządu. A chciałoby się bluznąc śmiechem, ochrypłym przez rozpacz, że mieszkańców conajmniej tysięcy dwie setki pewnie już nigdy nie doczekają się, by cywilizacja podała im swą dłoń i wydobyła z kloacznego dołu.

*

O! biedny pustynny lądzie, któremu mogłyby, winnyby się marzyć liczne bogactwa — krom skarbu czystej atmosfery. Krom ożywczej myśli. Wykopaliskowa łodzi, odgrzebana w miejscu, w którem wody niebieszczyły się turkusem, nad którem rozlewał się od horyzontu do horyzontu ocean lazuru, gdzie w każdem spojrzeniu ludzkiem jaśniał błękit... przed wielu, wielu tysiącami lat.

Spieczone gardła — wypalone płucą — sadzą z kominów oślepłe źrenice — i serca strawione gorączką zła — bo tu we wszystkiem lęgnie się zło: w myśli i uczynku, w pracy i zabawie.

Niech jedna kropla z niezatrutego źródła przecieknie przez krtań — pierś niech wchłonie jeden atom powietrza niezakażonego miazmatami — oko zwilży jedna łza niepiołunowa, a serce jednym wolnym od bólu skurczem da znać, że pragnęłoby uczucia miłości.

*

A jednak na powierzchni owego zatęchłego, pokrytego pleśnią trzęsawiska dwukrotnie wytrysły, rozperliły się światłokręgi czystej toni.

Drgnęły sumienia, wzniosły się serca wysoko!

Raz gdy zrodziła się i rozbrzmiała owa dziwna pieśń, którą tak w swem „Naprzód!" opiewa Ochorowicz:

„O, bo pieśń nasza, to nie ta łzawa,
Słodka melodja niebiańskich ptaszyn!
O, bo pieśń nasza, to fabryk wrzawa,
Stuk młotów i turkot maszyn!"

Wtedy to — w latach 1905—8 po raz pierwszy Łódź dała znać, że żyje i kocha do poświęceń.

A raz drugi.. gdy z chaosu wyłoniły się szare kurtki, zalśniły godła królewskiego ptaka na czapkach żołnierza-legjonisty.

Więc jest życie żywe, pragnienie i umiłowanie głębokie pod powierzchnią zatęchłego trzęsawiska!

*

I zaraz potem pod całunem marazmu zacichło życie!

Tragiczne miasto — Łódź.

...Wydaje się, że nie słychać w niem mowy polskiej — że myśl polska w żadnym jego zakątku nie pracuje — że nigdzie nie bije polskie serce.

Robotnik wysłuchuje dyrektyw majstra czy pryncypała „w swojej i nie swojej" mowie.

Drobny kupiec śród półek swego kramu, szwaczka w czterech ciasnych ścianach nędznej, ciemnej izby słyszą słów skąpo, smutnych samych i ściszonych — przyjdzie wynędzniały klijent — do rozmowy, do wygadania się nie skoro mu. Wiecznie się żalić na ponure niebo nad sobą, na niewygody i brud w mieszkaniu, na niezmienną szarzyznę życia? Kiedyś może, za młodu marzył sobie, że przecież jak nie on to choć dzieci doczekają dnia słonecznego — chwil jasnych.

Mówiono mu przecież zawsze: polski Manchester, zachód, Europa.

Siedzi nad giełdowemi cedułami zgięty w pałąk, zasuszony, wyprany z czucia biedny łódzki biuralista.

Od rana do nocy szwargot—rosną góry faktur, kwitów, „briefów.

Już nawet nie tęskni...

I w takiej atmosferze wzrasta to nowe, najmłodsze pokolenie.

Gdzie ma ono zaczerpnąć pierwiastek duchowej mocy, wiary w wartość rodzinnego kraju, ufności do rodaków?

Czy na bezdusznej równi sportowego boiska? — a może na wielojęzycznym, (made in Germany) dźwiękowcu w kinie?—czy wreszcie w gazecie naładowanej makabrycznymi opi-

sami zbrodni przesycanej makulaturą najgorszego erotyzmu, pisanej od pierwszego do ostatniego słowa polskiemi literami, ale nie po polsku?

*

W takim stanie rzeczy jakże niezbędną dla łódzkich polaków jest scena. O wiele potrzebniejsza dla najszerszych warstw rodzimej demokracji, niżli dla garstki zbogaconych potentatów przemysłu i wrzaskliwej klijenteli kawiarń z ulicy Piotrkowskiej. Ci ostatni są jakże bardzo wybredni, ich przerafinowane gusta wymagają tylko bardzo silnych wstrząsów, bogactwa meiningeńczyków; teatr dla nich musiałby czerpać z miejskiej kasy miljonowe subsydja. Niech więc tworzą teatr dla siebie za własne pieniądze.

Z grosza społecznego ma prawo utrzymywać się tylko scena społeczna, a ta w Łodzi powinna być w treści owiana chrześcijańskim duchem wyrozumiałości i przebaczenia, bez surowego, gromiącego kaznodziejstwa,— prosta, ciepła, promienna. Nie „Cjankali", nie „Przestępcy", nie „Kredowe koło"!

*

Wielka artystka, Stanisława Wysocka, jak i wybitniejsi z pomiędzy jej poprzedników, kolegów-kierowników, dąży do utrzymania repertuaru obu swych scen na tym wysokim poziomie, który zakreśla łuk od literatury dramatycznej światowej do modnej, bulwarowo - rozgłośnej. Zabiega przytem, ażeby tę drogę legitymowały odpowiedzialne firmy autorskie.

„Circe" — w Teatrze Miejskim

Zainaugurował sezon Calderon, poetycko transkrybowany (w swej partji liryczno - dramatycznej) przez znakomitego Emila Zegadłowicza.

Symboliczna ich „Circe", będąc poematem miłosnym, którego jedynie barwna szata posiada desenie heroiczno-groteskowe, ma za swój przewodni motyw odwieczną walkę dwu płci, za wtórny zaś dopiero satyrę polityczno-historyczną.

Mężczyzna (wódz) pożąda kobiety (królowej) szamocąc się w miłości, co „silniejsza ponad wszelkie czary" = w miłości bezwzajemnej. „Zazdrości, ciebie brakło w cierniowym wieńcu mej korony!" — Zwycięstwo nad kobietą, „poza którą reszta wszystko cienie", a ona sama... „grobem",—jakże jest pyrrhusowe, skoro ostatecznym wyrokiem określoną zostaje, jako „wieczyste, nieodgadnione Nic".

„Jestem tylko — kobietą" wyznaje w epilogu Zofja Grabowska, a w jej najcudniejszych na świecie oczach maluje się wtedy ogrom kornego błagania o rozgrzeszenie i władcza duma. Gdybyż ta wybitna dramatystka posiadała wszystkie warunki na klasyczne heroiny! Jej ciała bielszej ponad śnieg matowej karnacji odpowiada, niestety, drażniąca zmysły, matowość głosu; jej posągowo rzeźbionym kształtom — głos, co nie jest w stanie kuć i rzeźbić heroicznego słowa.

Farsowe intermedja w tym dramacie trzeba było zaktualizować.

Jak przed laty 250-leciu tak i dziś publiczność do symboliki odnosi się odpornie — poetyckie słowo traktuje tylko jako dodatek do głupich i niezawsze śmiesznych dowcipów i „extempori" komika, w tym wypadku Klaryna lub Leporella. Od tak znakomitego liryka jak Zegadłowicz trudno wymagać ciętego dowcipu. A może posiada on istotnie wspaniałą znajomość upodobań dzisiejszej widowni? — bo oto nagradzała ona Michała Znicza i Mieczysława Węgrzyna ustawicznemi brawami po takich kwestjach: „To taki pomiędzy małpami Kiepura" — „Kuba nie udawaj Kusocińskiego", — „Z czego żyje PIM? — Mówi, że jutro pogoda, a jutro jest deszcz—i z tej różnicy żyje", — „Wolałbym w Grecji w najgorszej knajpie siedzieć — Ale żresz dranju! — Nie! Gandhi jestem!" — oto wszystkie i jedyne dowcipy. Jest jeszcze burza oklasków po wymienieniu ze sceny Marleny Dietrich i Staniewskich.

Narzekano w ciągu wielu lat na idjotyzmy i wyjałowienie dowcipu w operetce czy kabarecie, dzisiaj ta najlepsza publiczność teatralna t. zn. zwolennicy sztuki poważnej zaśmiewają się do łez z takich bredni! Sukces ich nie był wyłączną zasługą ulubieńca Łodzi, Michała Znicza, nieporównanie zabawnego Klaryna. Był to z pewnością sukces dzisiejszych przedziwnych przewartościowanych pojęć i artystów, którzy się im podporządkowują.

Wiele wiośnianego zniewalającego wdzięku mieli jako młodociana para kochanków Irena Wasiutyńska i Aleksander Balcerzak.

Harmonijną całość psuł odtwórca Arsidata, prezentując zresztą malarską sylwetę.

Istotnym trymfatorem nie był nawet znakomity poeta hiszpański, a Stanisław Jarocki, największy obecnie, a w Warszawie zupełnie nieznany malarz dekorator. Dał on sztuce oprawę i w kształcie i w barwie fantastycznie piękną. Niedość na tem, potęgował jej piękno mistrzowskiem operowaniem światłami. Ażeby nie powtarzać się w superlatywach, z góry zaznaczam iż gros artystycznych sukcesów jakie odniosły następne sztuki w Łodzi, temu artyście przypadło w udziale.

„Marjusz" — w Teatrze Miejskim

Najwspanialszy, wieczny teatr francuski. Poezja codziennego, szarego życia, najczystsza liryka codziennego, banalnego słowa. Jeśli takiemu teatrowi oddają swe usługi nasze czołowe pióra: Lechoń, Boy, Gorczyński, — należy im za to z serca przyklasnąć.

Bohaterem sztuki Pagnola jest życie samo — nie chimery, ani teoremy, symbole, legendy — Najczulszą kochanką pisarza francuskiego jest do szaleństwa przezeń ukochane życie i jego dawczyni — Kobieta.

Coprawda, Marjusz stacza walkę pomiędzy sercem a duszą, między głosem krwi, a szumami tęsknot i marzeń. I Marjusz porzuca wielką miłość najpiękniejszej, najlepszej dziewczyny. Rusza na bezkresne morze, na dalekie lądy.

Krytyka dopatrzyła się w takiem rozwiązaniu sztuki nowego pierwiastka w teatrze francuskim. Po raz pierwszy nie zwyciężyła miłość! Nic błędniejszego. Marjusz na najbliższym lądzie, a może już na pokładzie okrętu zakocha się na śmierć i życie. I ten wniosek nasuwa się nieodparcie i logicznie na skutek chwiejności charakteru tego marzyciela, i z tej jeszcze przyczyny, że w poezji morza, w tęsknocie za niem zawarł Pagnol zbyt wiele frazesu.

Uroda, dobroć, miłość, rozum Fanny tchnęły prawdą — porywy Marjusza niknęły bez echa.

Aleksander Balcerzak miał w Marjuszu jedynie te momenty szczęśliwe, w których autor pozwolił fantaście swemu chodzić po ziemi. Z chwilą oderwania się od pięknej rzeczywistości i wykonawca stawał się bezbarwny.

Prawdziwe łzy Ireny Wasiutyńskiej dały raz jeszcze potwierdzenie prawdy, że choć widz docenia ich przyczynę, ale sam wzruszony zostaje dopiero ekspresją, mocno opartą o technikę.

Taki właśnie koncert, w którym technika zastrajała się najharmonijniej z uczuciem, gdzie z równoległą siłą występowały: humor, sentyment i jowialne ciepło, odegrał Józef Winawer, znakomicie wcielając się w postać ojca Marjusza.

Panisse Michała Znicza był czemś zupełnie nowem w bogatej galerji scenicznych postaci tego artysty. W każdym razie była to jego kreacja najbardziej kameralna, najbardziej pastelowa.

Zdecydowany wyraz posiadała Honorina Jadwigi Chojnackiej.

Kazimierz Utnik rzucił na dość szare tło pozostałych wykonawców sylwetkę Piquoiseau, niesamowitą, ciekawą.

Wysoce ceniony na wielkich scenach prowincjonalnych talent reżyserski Jerzego Szyndlera zadebiutował w Łodzi, „Marjuszem" summa cum laudae.

„Lichwa mieszkaniowa" — w Teatrze Kameralnym

Jakiż to trzeźwy umysł był ten Shaw gdy pisał swą „Lichwę"! Oparte na podobnym temacie tuczenia się na zyskach z niedozwolonego procederu (domy publiczne) „Rzemiosło pani Warren" prześwietlił gdzieniegdzie promieniami wiary w człowieka. W „Lichwie" nie występuje ani jedna postać ludzka — same bestje, w najlepszym razie nikczemni tchórze i kompromisowcy.

Jedyny protest przeciw ohydzie obu przedstawionych w komedji sfer, obojga płci, u starych jak i u młodych brzmi: „Lepszy porządek rzeczy niech idzie w parze z możliwo-

ściami życiowemi". Ale Shaw w ten „lepszy porządek" coś niebardzo wierzy.

Syroliz—głos upośledzonego, gnębionego proletarjatu — ciska w twarz chlebodawcy lichwiarzowi: „zapaskudziłem sobie ręce w pańskiej brudnej robocie więc trudno mi będzie wziąć się do czystej pracy". I nie usiłuje nawet zabrać się do niej — włazi w błoto po same uszy.

Kanalja Sartorjusz, krzyczące zaprzeczenie etyki, przybiera na się togę honoru nacji: „jestem anglikiem i nie pozwolę, żeby się klecha wtrącał do moich interesów!"

Młodziutka Blanka w okresie pierwszego miłosnego uczucia tak rozumuje: „Wolę mężczyznę po 40-ce. Muszę mieć rozsądek u mężczyzny. Uczucie? — ach! idjotyzm"!

Buntujący się przeciw temu wszystkiemu młody idealista Henryk wychodzi z walki zdruzgotany doszczętnie— właściwie opór jego trwa wszystkiego chwilę, i to w najjaśniejszym momencie wstępowania w progi świątyni miłości. Wyciaga do kompromisu dłoń zdecydowanie i przystępuje do spółki lichwiarskiej ze skamieniałem sercem wytrawnego oprawcy ludzkiej niedoli. Po roku, nad kołyską pierworodnej córeczki z pewnością powtórzy za teściem: „Kocham cię maleństwo nad życie! Musisz opływać w bogactwa. I ty nie będziesz protestowała w imię nierozsądnej krytyki—miłości dla własnej córki, która to egoistyczna miłość niejedną córkę innych wygnała na róg!"

O ludziach powiada Shaw: „Ludzie nie są dobrzy i nie są źli—ot, ludzie". Jego ludzie w „Lichwie" są tylko źli. Pasowano go na moralnego wodza socjalizmu, przyjmowano tryumfalnie w kraju dyktatury proletarjatu. Czyżby „czerwona przyszłość" miała kształtować charaktery na wzorach z „Lichwy"? — To koszmarnie się zapowiada.

Komedja Shaw'a, dobrze przełożona przez jego przyjaciela Florjana Sobieniowskiego, posiada wszystkie najwybitniejsze cechy wielkiego jego talentu — oraz... niepotrzebny jeden akt. Jak każdy niemal utwór tegoż. Tym razem balastem jest akt pierwszy. Setki, setki niepotrzebnych słów. U francuza, choć płytkie są one jednak miłe, u niemca niepoważ nieszczere, więc denerwujące, u anglika, jako że są żadne, najlepiej gdyby ich nie było. Ale anglicy mają tak wiele czasu, tak genjalnie potrafią się nudzić.

Jak powinien grać aktor paradoksalne sztuki Shaw'a? Na Boga, nie grać! Recytować, ale tylko z niepospolitym talentem. Siedząc nieruchomo, bardzo intensywnie pracować umysłem. Ekwilibrystyka podanego przez autora słowa musi u aktora przemienić się w ekwilibrystykę myśli.

Reżyserja Henryka Szletyńskiego, wybitnie dla Łodzi zasłużonego profesora szkoły dramatycznej i publicysty z zakresu teatrologji, wypadła wnikliwie i interesująco.

Najlepszym w obsadzie był młody lecz świetnie zapowiadający się Ludwik Śliwiński.

Dużo zaborczości samiczki wnosiła w roli Blanki Sartorjusz Teresa Suchecka.

Marjan Lenk i Henryk Szletyński stworzyli trafne postacie.

Wnętrza Stanisława Jarockiego—wielka Europa!

*

Po za omówionemi, na miejskich scenach łódzkich odegrane zostały świetne utwory: „Mademoiselle Devala", „Panna mężatka" Korzeniowskiego.

„Rembrandt na sprzedaż" P. Franka „Wesele" Wyspiańskiego z racji 25-tej rocznicy śmierci Wieszcza, oraz...

„żeby pełny mieszek był
operetka „Jim i Jill".

Nad tą bogatą różnorodnością wartościowego repertuaru czuwa troskliwie kierownik literacki teatrów p. Dobrowolski, którego dotychczasowa działalność stawia jaknajpomyślniejsze horoskopy na przyszłość, a któremu w trosce o dobro sceny łódzkiej polecamy ku rozpatrzeniu nasze uwagi zawarte we wstępie.

„Księżna-cyrkówka" — w Teatrze Popularnym

Tradycja przedstawień operetkowych w Łodzi sięga dość daleko wstecz Najdłuższy okres ich stabilizacji przypada na teatr niemiecki „Thalia" z przed laty 25-ciu; dziś na widowiska w tym języku już byśmy nie uczęszczali ale ongiś zdarzało się to, a jedynym powodem tego

była nieodparta chęć nasłuchania się dosyta pięknych i prostych melodyj — aczkolwiek widowiska przy dawnej ulicy Dzielnej sporo pozostawiały do życzenia.

I obecna scena muzyczna należałaby do niezbędnego kompleksu łódzkich teatrów — wbrew twierdzeniom pewnych teoretyków, że trzeźwości umysłów i natur merkantylnych i kalkulatorskich przeciwstawiająca się romantyczność czy rozmarzeniowość muzyki albo jako szkodliwa nie jest wskazana, albo wręcz nie będzie tolerowana.

Rozumowanie takie jest mylne, ponieważ umiłowanie i potrzeba muzyki stanowią przyrodzone właściwości człowieka i jako takie mogą jedynie znajdować się w stanie nierozbudzenia, ale nie wolno przechodzić obok nich z zamkniętemi oczami: obok pobudek wrażliwości najistotniejszych i nieusuwalnych! Mieszkaniec Łodzi bardziej niż ktokolwiek inny uczuwa głęboką potrzebę oderwania się w chwilach wytchnienia od rzeczywistości, o ileż ciemniejszej w swym szarym kolorze w mieście, w którem wszystko jest maszyną, w którem praca niestety! nie jest najwyższą radością.

Takim symbolicznym „elektroluxem" wchłaniającym wszelki truciźniany kurz, oczyszczającym zgęszczoną, duszną atmosferę dla duszy i dla myśli jest — obok pocieszającej, krzepiącej fantazji słowa pełnego ciepłych barw — muzyka. Nie trzeba dodawać, że widowiska śpiewane muszą posiadać poziom wolny od wszelkiego jaskrawego błędu. W muzyce pięknej, jak w pięknej literaturze, może budzić zastrzeżenia głębia, na treści mogą znajdować się rysy i skazy, ale piękno oraz forma jego powinny występować w szacie czystości niesplamionej.

Operetkowe widowiska przy ul. Ogrodowej, kontynuowane już od lat kilku, montowane są w warunkach niepomiernie ciężkich. Nieodpowiednia widownia i scena, nieodpowiedni punkt miasta, nieodpowiednie środki finansowe — A przy kardynalnych brakach stosunków najliczniejsza w Łodzi frekwencja. Powinno by się czynić największe wysiłki, ażeby od przyszłego sezonu teatr muzyczny rozpoczął swą działalność w pięknym, nowoczesnym gmachu nowowy budowanej „Scali". Wówczas dopiero rozwiązane zostanie pomyślnie zadanie: kulturalne — artystyczne—finansowe.

„Księżna-cyrkówka" młodego jubilata Emeryka Kálmána, pysznie przełożona przez Kazimierza Wroczyńskiego, utrzymała się na afiszu z górą 40 wieczorów. Z obsady jej wykonawców należałoby wyróżnić jedynie miły i bezpośredni wdzięk Lili Rostańskiej—Melodystówny, jej kulturalną grę, jej sceniczną urodę i tualety. Tym razem wodewilistka stała się reprezentantką operetkowej sceny.

Szkoda, iż operetka daje obecnie coraz mniej popisu kobiecym talentom charakterystyczno-komicznym, gdyż taki szczery talent posiada Teatr Popularny w osobie Heleny Zarembiny.

Z godnym podkreślenia umiarem zagrał Pelikana reżyser i współdyrektor placówki, Mieczysław Winkler.

Śpiew miał przedstawicieli w Kazimierzu Szerszyńskim (60% udziału) i Liljanie Zamorskiej (40%).

Primabaleriną jest urodziwa i przemiła Rena Hryniewiczówna. Dekoracje St. Białeckiego wybitnie „nieurodziwe" i „arcyniemiłe".

Po Kálmánie wystawiono z równem powodzeniem „Targ na dziewczęta" z Brandtówną oraz „Czar walca" z Heleną Majchrzakówną-Busiakiewicz.

POZNAŃ

Zawiść, że operetka, raz zaaplikowana chorzejącej na anemję finansową operze, uzdrawia ją, doprowadzała byłych dyrektorów Teatru Wielkiego do czarnej rozpaczy.

Musieli byli ten środek leczniczy stosować, jako jedynie skuteczny — a z drugiej strony nie przebierali w środkach, ażeby na każdym kroku robić operetce na złość. Wprzęgano do przymusowej z nią współpracy zdekompletowaną orkiestrę, nieodpowiednich i jednocześnie marnych wykonawców, nieodświeżane teksty etc. etc. I pomimo tylu objawów kalania własnego gniazda, nie udało się odwieść publiczności od faworyzowania operetki. Podobnej broni, jakiej używali obrońcy wielkiej sztuki, artyści z chmurnemi aspiracjami, imali się pp. krytycy, artyści w tym zawodzie całkiem mali.

Dopiero dyr. Zygmunt Wojciechowski zdobył się na ustosunkowanie się do zagadnienia uczciwe i męskie.

Z konieczności połączenia opery z opererką wyciągnął konsekwencje. Okazał tej ostatniej względy, jakie zawsze w świecie honoru przysługują temu, kogo się przyjmuje w gościnę, I tu stwierdzić należy z całą kategorycznością, że nie jest w najmniejszym ułamku jego winą, iż względem operetki nie mógł uwzględnić wszystkich niezbędnych postulatów artystycznych.

Bo oto znowu „kapłani“ sztuki z pod godła koncertów symfonicznych przekonali radców miasta, iż teatr musi (w pierwszym rzędzie!!) służyć nie utworom muzycznym, komponowanym dla sceny, tylko na .. estradę. Aż dziw bierze, że przyznanie im przez miasto tych praw nie wywołało energicznego sprzeciwu, przedewszystkiem ze strony naszych kompozytorów operowych. Rozwydrzenie tego „klubu czarnej ręki“ osiągnęło swój punkt kulminacyjny w oświadczeniu jednego z owych „rycerzów przemysłu“, złożonem na łamach „Kurjera Poznańskiego“. Oto co ten pan (Stanisław Wiechowicz) wybzdurzył: „...opera w Poznaniu jest subwencjonowana... co najważniejsze, ma prawie za darmo orkiestrę... ta sama orkiestra służy także i sztuce, bo wykonywa koncerty symfoniczne“. Powiedziane aż nadto wyraźnie.

Z chwilą, gdy krytyk muzyczny ośmiela się operę postawić za nawiasem sztuki, kończy się sowizdrzalstwo, a zaczyna się chamstwo. Nikt p. W. i jego koleżkom nie tylko że nie bierze za złe ich symfonicznego szowinizmu, ale — przeciwnie — życzy im, ażeby ten kult fanatyczny znalazł w Poznaniu jaknajżywszy oddźwięk. Atoli wara im wojować jak szumowinom. Precz z nożem sprężynowym w sztuce! Zdrowa opinja ręczy za dyr. Wojciechowskiego, że nie będzie uciekał się do intrygi ani napaści, gdy panowie ci rozpoczną dalszy ciąg swego koncertowania w salach i aulach z przeznaczonemi do tego celu estradami.

Teatr był, jest i musi pozostać dla — teatru. Nie dla kina, ani dla wykładów z przezroczami, ani nawet dla koncertów.

Publiczność — ten czynnik regulujący i decydujący—wypowiedziała się w tej sprawie jednomyślnie: na koncertach — w olbrzymiem wnętrzu teatralnem — zajmuje (w niedzielę! wieczorem!) po... 40 foteli. To się nazywa sukces! Co, panowie symfonicy?

W następnym numerze „Premjery“ omawiającym szereg najciekawszych obecnie momentów w życiu naszej działalności operowej, będę pisał o tej dziedzinie pracy w Poznaniu. Dziś pragnę kilka wierszy poświęcić „Bajaderze“.

„Bajadera“ — w Teatrze Wielkim

Jest to właściwością, Kalmana, przemawiającą zresztą na jego niekorzyść, iż w teatrze, który wystawia cyklowo, utwory jego nieomal jeden po drugim, — słucha go się z szybko malejącem zainteresowaniem. Cechą tego kompozytora jest poza. Ustawiczne obcowanie z napuszonością i blagą, choćby nawet artystyczną, nuży i drażni.

Na domiar złego, nieliczne motywy w tej operetce, wyróżniające się dyskretnością (piosenka o tancerzyku z gałganków, walc Napoleona St. Cloche w akcie 3-im), zostały skreślone.

W Witoldzie Rychterze znalazła dyrekcja „Wielkiego“ wreszcie połączenie młodości, lekkości, temperamentu, ekspresji ze śpiewem, pokrywającym się z wymogami operetki. Po występach Maryli Karwowskiej w roli tytułowej, zadebiutowała w niej Zofja Lubiczówna, wyróżniająca się jedynie urodą, istotnie pociągającą. Władysław Bratkiewicz pysznie wzbogacił groteskową postać La Tourette', a przez dokomponowanie aż całej sceny na przyjęciu u księcia. Kredyt tego komika u publiczności poznańskiej (w zestawieniu z innymi „humorystami“, grasującymi bezkarnie w tem pięknem mieście!) jest w zupełności usprawiedliwiony. Usprawiedliwiony podwakroć w czasach, w których nie sposób obyć się bez — kredytu.

Tak — tak!

CZĘSTOCHOWA

Wjeżdżamy do owego miasta, którego sama nazwa budzi jakiś mistyczny nastrój.

Stacja węzłowa. Ruch pasażerski stosunkowo duży. Między 8 kwietnia, a grudniem jak wielobarwna wstęga przewija się tu wielotysięczny, rozmodlony, rozśpiewany, pełen nadziei i wiary tłum pątniczy. W okolicy kilka czynnych fabryk, przyczyniających się wydatnie do wzmożenia tętna życia.

Jakże niewspółmiernie do tego wygląda dworzec kolejowy, duży a dziwnie ciasny. Wychodzimy na ulicę. Toż to zupełnie europejskie miasto! Ulice i aleje szerokie. Domy czyste. Na chodnikach barwne kwietniki. Jezdnie asfaltowe, gładkie i czyste. Zwłaszcza po brudnej, cuchnącej Łodzi jakże miła niespodzianka. Śmiało rzec można, jedno z piękniejszych miast w Polsce.

„Beczki śmiechu" — w Teatrze Kameralnym

W tem to mieście na sezon bieżący rozbił swe namioty teatralne dyrektor Iwo Gall, jeden z najdzielniejszych kiedyś współpracowników Reduty, świetny dekorator i reżyser.

Budynek, w którym mieści się teatr, nowy, niewykończony, o zlekka koszarowym wyglądzie. Należałoby coprędzej wykończyć i uporządkować podjazd i tarasik przed teatrem bo przy obecnym stanie łatwo o skręcenie jeśli już nie karku to nogi. Poczekalnia czysta, dość obszerna i wygodna, kurytarze nieco za wąskie przypominające strukturą wejść na salę Teatr Polski w Warszawie. Salka maleńka na 200 miejsc, bez balkonu nie amfiteatralna. Scenka ciasna

W wejściu za kulisy spotyka nas sam dyrektor. Przypominamy się sobie. Nie widzieliśmy się lat kilka. Przytył i posiwiał. Widać po nim, że praca w teatrze to zawód nie lekki, szybko spalający poświęcających mu się.

Przechodzimy do kancelarji dyrektora. Ciasno tu, ale milutko i zacisznie, a przytem gorąco. Pan Gall jest mocno zaaferowany, tylko co wrócił z Warszawy, ma na karku premjerę. Zespół cały krząta się przy urządzaniu sceny. Praca tu odbywa się „viribus unitis".

Zaczyna się szczera, prosta rozmowa.

— Widzi pani, pracujemy w warunkach wybitnie trudnych... To początek. Teatr w Częstochowie miał przeszłość nieświetną...

— Tak, to prawda!

— Widz musi dopiero nabrać zaufania. Mimo to już bywa do 100 osób dziennie. Oczywiście trudno jest marzyć o doskonałem opracowaniu sztuk wobec konieczności wystawiania premjer co 10 dni.

— Tak, znam to, sama przecież pracowałam lat szereg w teatrze. Kiedy pan zaczął sezon?

— 2 października „Szczęściem od jutra" Stefana Kiedrzyńskiego. 12-go już szedł „Pan Jowialski" Fredry, a dziś pani zobaczy „Beczki złota" Evansa i Valentine'a. Staramy się dawać jaknajczęściej sztuki polskie, ale i obce wartościowe muszą mieć swoje miejsce, a czasem i dla kasy coś zrobić trzeba. Tak właśnie będzie dziś. Proszę o pobłażliwość bo nawet nie ja sztukę reżyserowałem, musiałem na kilka dni wyjechać. Zastępował mnie kolega Ziembiński.

— Trudno, w ocenie będę szczerą.

— O to proszę, tak powinno być!

Pan Gall spieszy się. Wzywają go na scenę. Odkładamy więc dalszą rozmowę do innego razu. Przechodzę na widownię. Publiczność dość punktualna. Do zaczęcia daleko, a salka wypełniona w dwu trzecich. Obyczaje nie środkowo-europejskie. Nawet w pierwszych rzędach panowie w paltach, z laskami, panie w okryciach, a przecież w teatrze zupełnie ciepło.

Rozpoczyna się widowisko, owo nieznośne farsidło sklecone niezręcznie na modłę amerykańską, gdzie to on i ona chcą koniecznie dostać spadek po jakowymś krewnym z Meksyku. Wobec tego, że sprawa ze spadkobiercami jest zawikłana, ona każe mu wysadzić się prochem (oczywiście „na niby") by potem jako nieboszczyk mógł się przemienić w drugiego ewentualnego spadkobiercę Maitlanda. Wybuch następuje o 10 minut zawcześnie mimoto to Aubrey (bohater sztuki) do lali nie pojechał. Natomiast zjeżdża Maitland, który okazuje się fałszywym Maitlandem. Wtedy ona (zwie się Ludwika) każe mu się utopić i potem udawać pastora—przyjaciela by sama mogła spadek ów odziedziczyć, ale wówczas właśnie zjeżdża trzeci Maitland i już nic zgoła nie wiadomo.

Sztuczydło to wystawiono ongi w teatrze Letnim w Warszawie, gdzie po paru przedstawieniach padło. Reżyserja p. Ziembińskiego wypadła nie równo, tak jak i gra jego w roli Aubrey'a. Poszczególne momenty farsowe przeprowadził z umiarem, ale innych nie dociągnął. Z wykonawców wyróżnili się p. Helina Gallowa (ciotka Mullet) stwarzając dobry typ starej panny — dewotki, T. Orszański (Henryk) i J. Kopijowska (fertyczna Molly). Ładnie wyglądały i mile potraktowały swe role pp. J. Gozdecka i H. Ceranka-Poznańska. Poza tem cały zespół robił największy wysiłek by widowisko wypadło poprawnie. Znać solidną, odczutą pracę.

*

W najbliższym czasie teatr Kameralny wystawia „Handlarzy sławy" M. Pagnola i P. Nivoixa „Sędziów" — Wyspiańskiego z racji XXV rocznicy śmierci wieszcza, „Jak się zdobywa kobiety" — Verneuil'a, fragmenty z „Róży" Żeromskiego i Rostanda „Człowieka którego zabiłem".

W dn. 9.XI w Tow. Przyjaciół Francji prowadzącem tu ożywioną akcję kulturalno-oświatową dyrektor Iwo Gall wygłosił odczyt p.t. „Budowniczy sceny i teatru". Była to chwila oderwania się od koszmarnej codzienności. Mówca pięknym językiem odmalował historję sztuki teatralnej poprzez wszystkie fazy jej rozwoju, aż do chwili obecnej. W pięknej analogji wykazał jak co czas pewien odradza się ona jak Fenix z popiołów, by oczyszczoną wznosić się mogła wciąż wyżej. By mieć jej ideał trzeba z najprymitywniejszej sceny stworzyć świątynię, aktora przeistoczyć w kapłana, widza w rozmodlonego wyznawcę piękna. Scena winna stać się ołtarzem, którego artystyczna dekoracja musi wytworzyć potrzebny nastrój. Do tego właśnie dąży w swym teatrze dyr. Gall. Oby ziściły się jego marzenia, a praca wydała bujny plon.

Skrzydłowska.

Redaktor odp. i Wydawca: ZYGMUNT WARDA